TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang IX Heft 2

Willi Schuh	*Die Entstehung des Rosenkavalier*
Jean Rousset	*Les Rois Silencieux*
Werner Vordtriede	*Grillparzers Beitrag zum poetischen Nihilismus*
Gerda Zeltner	*Einführung in den französischen Realismus*

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32

Jahrgang IX Heft 2

Seite 65 *Die Entstehung des Rosenkavalier* — Willi Schuh

„ 92 *Les Rois Silencieux* — Jean Rousset

„ 103 *Grillparzers Beitrag zum poetischen Nihilismus* — Werner Vordtriede

„ 121 *Chronik* — Gerda Zeltner

„ 131 *Glosse*

Verzeichnis der Mitarbeiter:

Ernst Leisi, Zürich; Jean Rousset, Genève; Willi Schuh, Zürich; Werner Vordtriede, Madison USA; Gerda Zeltner, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DIE ENTSTEHUNG DES «ROSENKAVALIER»

Von Willi Schuh

In dem Geleitwort*, das Hugo von Hofmannsthal 1927, zwei Jahre vor seinem Tode, einem *Rosenkavalier-Potpourri* des Ullstein-Verlages mitgab, heisst es: «Nichts ist schwieriger, als sich das Existierende als nicht existierend vorzustellen. Diese Figuren haben sich längst von ihrem Dichter abgelöst; die Marschallin, Ochs, Octavian, der reiche Faninal und seine Tochter, das ganze Gewebe des Lebens zwischen ihnen, es ist, als wäre dies alles längst so dagewesen, es gehört heute nicht mehr mir, nicht mehr auch dem Komponisten, es gehört jener schwebenden, sonderbar erleuchteten Welt: dem Theater, in der es nun schon eine Weile, und vielleicht noch eine Weile, sich lebend erhält.» Als Hofmannsthal dies schrieb, war der *Rosenkavalier* 22 Jahre alt. Inzwischen ist noch einmal fast ein Vierteljahrhundert vergangen, und immer noch — und sicher noch eine ganze Weile — steht der *Rosenkavalier,* die festlichste aller Opern, neben den musikalischen Meisterkomödien zweier Jahrhunderte — dem *Figaro* und den *Meistersingern,* mit denen, wie wir sehen werden, das späte Werk durch viele Fäden verbunden ist — auf den Opernspielplänen der Welt. Es ist inzwischen nicht leichter geworden, sich den *Rosenkavalier* als nicht existierend vorzustellen. Wir müssen uns zurückversetzen ins Jahr 1909 und uns vergegenwärtigen, wo Hofmannsthal damals stand.

Aus der Präexistenz, die den magischen Kreis der lyrischen Jugenddichtung bestimmt, war er hinübergetreten in die Existenz. Die Krise, von der der *Brief des Lord Chandos* Zeugnis gibt, lag Jahre zurück. Eine zweite Schaffensepoche, in der er (nach seinem eigenen Wort) mit dem *Geretteten Venedig,* mit *Elektra* und den *Oedipus-Dramen* den Anschluss an die grosse Form gesucht hatte, war abgeschlossen — er stand am Beginn einer dritten, worin, wie er 1921 an Max Pirker schreibt, «die Erfüllung traditioneller theatralischer Forderungen deutlich als Ziel hervortritt». Es sind Komödien, mit denen er jetzt den

---

* *Zum Geleit. Musik für Alle,* 246, Berlin 1927; abgedruckt in: *Die Neue Rundschau,* Heft 15, Amsterdam 1949.

Anschluss an das Theater suchte: der erste Versuch, *Silvia im ‚Stern'* aus dem Jahre 1907, blieb Fragment. Aber die ersten Szenen wurden 1909 in dem von Hofmannsthal gemeinsam mit Rudolf Alexander Schröder und Rudolf Borchardt im Insel-Verlag herausgegebenen Jahrbuch *Hesperus* veröffentlicht. Sie bedeuten nicht weniger als die von Borchardt dem gleichen Jahrbuch anvertrauten Betrachtungen über Stefan Georges *Siebenten Ring* die nun auch nach aussen hin deutlich gemachte Distanzierung vom George-Kreis. Im gleichen Jahre 1909 beschäftigte sich Hofmannsthal mit *Cristinas Heimreise* und der Übertragung von Molières *Heirat wider Willen.* Kurz zuvor hatte ihm *Elektra* die Verbindung mit Richard Strauss gebracht, die er schon im Jahre 1900 anzuknüpfen versucht hatte — Hofmannsthal hoffte damals auf eine Vertonung seiner dreiaktigen Ballett-Dichtung *Der Triumph der Zeit* durch Strauss. Der Plan einer *Semiramis* war während und nach der Komposition der *Elektra* erwogen, jedoch aufgegeben worden zugunsten einer komischen Oper, an der Strauss nach der Beschäftigung mit *Salome* und *Elektra* soviel gelegen war. Es war Hofmannsthals Absicht, *Cristinas Heimreise,* über die Dichter und Komponist im Laufe des Jahres 1908 eifrig korrespondierten, zuerst als Sprechkomödie auszuarbeiten und aufführen zu lassen und dann erst den Stoff als Libretto für Strauss zu bearbeiten, wobei ihm zwei Möglichkeiten vorschwebten: entweder würde sich der Komponist des Dialogs der Komödie mit starken Kürzungen direkt bedienen können, vielleicht aber ergäbe sich die Notwendigkeit, bei genauer Einhaltung des Szenariums, eine gewisse Transponierung des Ganzen ins Vereinfachte und Lyrische vorzunehmen, etwa so, wie es da Ponte beim *Figaro* mit dem Lustspiel von Beaumarchais gehalten hatte. Zu einer solchen Bearbeitung «en raccourci» würde er sich — schrieb der Dichter — gerne bereitfinden, niemals aber wäre er imstande, von Anfang an auf diese lyrische Formulierung des Textes, die das Meiste der Charakterisierung dem Musiker überlässt, loszuarbeiten. «Ich würde dabei alle Sicherheit verlieren und etwas nach beiden Seiten Verfehltes liefern.» Das ist der Standpunkt des *Dichters,* der zu dieser Zeit zwar willens ist, für den Musiker zu arbeiten, aber noch fast hochmütig Distanz zu halten sucht. Er will «für sich arbeiten», den

Stoff in der ihm gemässen Form eines psychologischen Prosalustspiels niederschreiben, erst dann stehe er ihm mit voller Sicherheit und Freiheit gegenüber — und später könne man weiter sehen. Er ahnt freilich bereits, dass eine gründliche und subtile Verständigung über den Stil der Opernkomödie — der Strauss als ein ganz neuartiger Konversationsstil vorschwebte — nötig sein werde, da dieses Neue eher der alten Spieloper als den *Meistersingern* oder der *Feuersnot* ähnlich sein würde.

Die Umarbeitung der Prosakomödie *Cristinas Heimreise* in ein Libretto ist schliesslich unterblieben. Wir wissen nichts Zuverlässiges über die Gründe. Dem Komponisten scheint der Gedanke, eine bereits auf der Sprechbühne gegebene Komödie zu vertonen, nicht behagt zu haben: das bei den Tragödien — *Salome* und *Elektra* — angewandte Verfahren hielt er bei einer komischen Oper nicht für zweckmässig — zudem mag der Briefwechsel über *Cristina* die Einsicht gefördert haben, dass sich die geistreiche Sprache der Casanova-Komödie einer Umdeutung ins Lyrische widersetzen würde. Aber ohne den Briefwechsel über *Cristina* gäbe es keinen *Rosenkavalier*. Er hat die nötige Abklärung über die beiderseitigen Absichten herbeigeführt und vor allem dem Dichter, der sich als Librettist auf ungewohntem Terrain zu bewegen hatte, die Augen für die Bedürfnisse des Musikers geöffnet. Und diese zu erfüllen, war er in zunehmendem Masse entschlossen.

Der Wunsch, sich dem Theater zu verbinden, und zwar dem lebendigen, wirklichen Theater, nicht einem «imaginären», dem noch die kleinen Dramen der Jugendzeit gegolten hatten, und auch nicht einem «théâtre à côté» wie er es (nach Borchardts Meinung) bei *Elektra* im Sinne gehabt, trat bei Hofmannsthal um diese Zeit beherrschend hervor. Auch die kleinen lyrischen Dramen hatten, wie Hofmannsthal viel später an Strauss schrieb, «unbewusst schon immer nach Musik verlangt» — nun traf sein Wunsch, die Musik, diese «wunderbare sinnlich-geistige Kunst» (wie er sie nennt) herbeizurufen, damit sie ihm eingestandenermassen «ganz persönliche Absichten» verwirklichen helfe, zusammen mit des Komponisten brennendem Wunsch nach einem Text für ein musikalisches Lustspiel. Der Dichter, der immer wieder betonte, dass etwas Höheres als der Zufall ihn mit Richard Strauss zusammenge-

führt habe, und der in seinem Einführungs-Aufsatz zur *Ägyptischen Helena** ausruft, man ahne ja gar nicht, wie notwendig gerade er zur Form der Oper gekommen sei, beleuchtet in einem Brief, den er dem Komponisten zu dessen 60. Geburtstag (im Juni 1924) schrieb, die Situation, in der er sich vor der Entstehung des *Rosenkavaliers* befand: «Als etwas Grosses und auch Notwendiges in meinem Leben erscheint mir dies, dass Sie mit Ihrem Wunsch und Bedürfnis an mich herantraten. Es lag in mir vorgebildet, dass ich diesen Wunsch — innerhalb der Grenzen meines Talents — erfüllen könne und dass diese Erfüllung mir wiederum ein innerstes Bedürfnis stillen sollte. Vieles, das ich in aller Einsamkeit der Jugend hervorgebracht hatte, völlig für mich, selbst an Leser kaum denkend, waren phantastische kleine Opern und Singspiele — ohne Musik. Durch ihre Wünsche dann war ein Ziel gegeben und doch die Freiheit nicht eingeengt.» Das Ziel scheint zunächst ein Singspiel-Libretto zu sein, dahinter aber zeichnete sich bereits ein grösseres ab: «die Wiedergewinnung des heiter-leichten Mozartschen Elements für das deutsche Musikdrama» (wie Max Mell es einmal umschrieben hat). Hofmannsthal glaubte damals, die Oper «von der Seite der Dichtung her regenerieren» zu können; später erst, im Laufe der zwanzigjährigen Zusammenarbeit mit Strauss, lernte er mit der Musik als «dem herrschenden unter den verbundenen Elementen» zu rechnen. Der *Rosenkavalier* bedeutet für Hofmannsthal die erste Stufe zur Erkenntnis, wie «ganz besonders das geartet sein muss, was für Musik taugt», und dass es auf untrennbare Verschmelzung der musikalischen und dichterischen Elemente ankommt. Im *Rosenkavalier* ist zuweilen noch ein leiser Widerstand gegen die Musik zu verspüren — der Dichter selber hat es im *Nachwort*** halb verhüllt angedeutet, wenn er sagt: «es ist gesprochene Sache, mehr als sonst vielleicht auf dem Theater, aber sie will nicht für sich allein das Fluidum sein, von dem alles Leben in die Gestalten überströmt, sondern nur mit der Musik zusammen. Wo sie ihr zu widerstreben scheint, ist es

---

* *Ungeschriebenes Nachwort zum «Rosenkavalier»*, Der Merkur, Wien, März 1911. Abgedruckt: Jahrbuch *Die Rappen*, Wien 1937.

** *Neue freie Presse*, Wien, 8. April 1928, und *Insel-Almanach* auf das Jahr 1929, Leipzig 1928.

vielleicht nicht ohne alle Absicht; wo sie sich ihr hingibt, geschieht es von innen heraus.» Er hat sich später der Musik *ganz* hingegeben aus dem Willen heraus (wie er über der Arbeit an der *Frau ohne Schatten* einmal an Strauss schreibt), ein «Paradies zu erschaffen, über dessen Gärten die Musik und die Poesie wirklich einmal Hand in Hand, und ohne dass die eine die andere hemmend niederzieht», sollten hinschweben können.

Im Nachlass Hofmannsthals ist ein bisher unveröffentlichtes Blatt erhalten geblieben, das, in erster flüchtiger Niederschrift, den Entwurf zu dem Szenar enthält, aus dem der *Rosenkavalier* entstanden ist. Dieser Entwurf lautet:

I. Das Haus des Geronte. Geronte erwartet Schwiegersohn aus gutem Landadel. Sophie mit hübschem Faublas erzählt Verheiratung. Sie wundert sich, dass es ihn ärgert. Ankunft des Pourceaugnac und ältliche Tanten, Tiere und wunderbares Gepäck (Ehebett). Intrigante bestellt. Marquise. Stelldichein für die Nacht mit Faublas, worüber Faublas nicht so rückhaltlos erfreut. Sophie bittet um Befreiung. Die Intriganten.

II. Schlafzimmer der Marquise. Liebesnacht. Morgen. Dank. Pourceaugnac gemeldet. Faublas bleibt im Travesti. Faublas so ähnlich: ja, alles natürliche Kinder von Adeligen. Friseur, Dienerschaft usw. imponieren Pourceaugnac. Dieser geht. Während Marquise frisiert wird, proponiert P(ourceaugnac) der Zofe ein Souper. P(ourceaugnac) geizig (umständlich besprochen wo das Souper). P(ourceaugnac) geht. Intrigant kommt und sagt, wie es zu machen.

III. Gasthauszimmer. Probe der Statisten. Faublas Stiefel unterm Kleid. Das Souper. Verhaftung. Geronte compromittiert vor der Hofgesellschaft. Die Marquise dazu. Geronte will ins Brautgemach. Faublas im Travesti meldet sich. Marquise bestätigt, dass er ein Mann.

Das sind eher (wie es beim *Lucidor* heisst) «Figuren zu einer Komödie» als eine Komödienhandlung. Bezeichnend, dass wir den 1. und 2. Aufzug noch vertauscht finden. Der Spielraum ist ein Irgendwo, vielleicht Paris, vielleicht Italien, noch

ist kaum etwas von dem Wien Maria Theresias zu spüren. Die Figuren stehen in einem Raum ohne Lebensluft, nur die Zeitstimmung, das Rokoko, wird deutlich. Vor allem aber fehlt jede Andeutung eines «Auseinandertretens der Masken und der Charaktere», jener einzigartigen Mischung des Charakteristischen und Grotesken mit dem Lyrischen, das den Zauber der späteren *Komödie für Musik* ausmachen wird. War das Szenar überhaupt von Anfang an für Musik bestimmt? Das bleibt offen. Wenn ja, dann meint der Entwurf eine *Opera buffa,* keine Komödie, die in jene «höhere Region des Rührenden» hinaufreicht, von der der Autor einmal mit Bezug auf die Marschallin gesprochen hat. — Es existieren zahlreiche Komödienentwürfe von Hofmannsthal, nur ein kleiner Teil davon ist ausgeführt worden. Diesem aber war ein erstaunliches Wachsen beschieden, nicht nur, weil es eine Erwartung und Hoffnung — die des Komponisten — zu befriedigen galt, sondern weil eine glückliche Fügung dem Dichter im rechten Augenblick einen Gesprächspartner zuführte, der den Ball, den Hofmannsthal ihm mit der Erzählung des kleinen Szenars zuspielte, zurückzuwerfen verstand. — Gesellig wie das Werk selber, so heisst es im *Geleitwort,* sei die Entstehung des *Rosenkavaliers* gewesen, denn das Szenarium sei wahrhaft im *Gespräch* entstanden, «im Gespräch mit dem Freund, dem das Buch zugeeignet ist (und zugeeignet mit einer Wendung, die auf wahre Kollaboration hindeutet), dem Grafen Kessler». Im Februar 1909 besuchte Hofmannsthal den Freund in Weimar, und dort ist — sicherlich auf Grund der flüchtigen Aufzeichnung des Szenars, die wir kennengelernt haben — das Gespräch über das geplante Lustspiel in Gang gekommen.

Im Tiefurter Park — erzählt Helene von Nostitz* — neben der murmelnden Ilm, da, wo vor Zeiten Singspiele Goethes aufgeführt worden waren, habe Hofmannsthal zum Grafen Harry Kessler die ersten Worte fallen lassen, aus denen sich dann in Kesslers Heim die fördernden Wechselgespräche entwickelten. Und Hofmannsthal berichtet: «Wie erinnere ich mich des Bücherzimmers, mit ein paar der schönsten Skulpturen von Maillol geschmückt, wie deutlich der hastigen, wie von einem

---

* *Aus dem alten Europa,* Leipzig 1924.

kleinen Fieber beschleunigten Repliken, die einer dem andern gab.» Auch Helene von Nostitz hat in ihrem Erinnerungsbuch das Haus Nummer 15 an der Cranachstrasse – nach welcher die von Kessler betreute Cranach-Presse ihren Namen erhielt – beschrieben: Im Bücherzimmer das Kaminfeuer – es war Februar – die hellgelben Bücher, die alte chinesische Bronzeschale, Figuren vom Parthenonfries, über dem mattlila Diwan die durch einen phantastischen Wald ziehenden Nymphen von Maurice Denis, auf dem Schreibtisch Figuren von Maillol und Rodin, an den Wänden Bilder von Signac und Cross, über dem Klavier ein Selbstbildnis van Goghs – und im Esszimmer, wo die Gespräche sich fortsetzten, ein paar herrliche, schimmernde Renoirs ... In den Räumen eine kühle Heiterkeit. Und die Schwester des Grafen Kessler, die Marquise de Brion, suchte mir 1938 in einem Brief jene Februartage heraufzurufen, indem sie schrieb: «Ich entsinne mich, wie sehr die Figur der Marschallin meinem Bruder nahe kam – und wie viel und tief er von dieser ‚Vision' sprach. Soweit ich mich entsinne, ist diese Dichtung in seinem Weimarer Garten entstanden und wahrscheinlich noch mehr in den heimlichen Räumen seines Hauses, dort, wo er sich eng mit dem Geist des Freundes verbunden fühlte und wo die verklärte und ruhige Atmosphäre in meines Bruders Heim die beiden Gemüter ihren vollen Schwung entfalten liess.»

«Die Gestalten – so weiss Hofmannsthal zu berichten – waren da und agierten vor uns, noch ehe wir Namen für sie hatten: der Buffo, der Alte, der Junge, die Dame, der Cherubin. Es waren Typen, die zu individualisieren der ausführenden Feder vorbehalten blieb. Aus dem ewig typischen Verhältnis der Figuren zueinander entsprang die Handlung, fast ohne dass man wusste, wie. Auch die Molièresche Komödie ruht nicht so sehr auf den Charakteren selbst als auf der Relation der oft sehr typischen Figuren zueinander». – Es ist kein Zufall, dass Hofmannsthal hier den Namen Molières nennt, denn als er den ersten Entwurf aufs Papier setzte, mischten sich ihm Erinnerungen an die Lektüre Molièrescher Komödien – die Übersetzung der *Heirat wider Willen* im gleichen Jahre 1909 bezeugt, welch starke Anregungen er empfing – mit solchen an Louvet de Couvrays pikante Schilde-

rung der erotischen Abenteuer des Chevaliers de Faublas. Er
innern wir uns: in dem Szenarium stehen an der Stelle der
uns aus dem *Rosenkavalier* geläufigen Namen andere, vorläu
fige, die nichts anderes wollen als eben Typen festlegen. Pour
ceaugnac und Geronte sind solche Typen, und wir finden sie
bei Molière. Aus Pourceaugnac ist in der Komödie für Musik
Ochs von Lerchenau geworden – ziemlich spät erst: die erste
Niederschrift der ersten Szenen des 1. Aktes behält noch den
Namen Pourceaugnac bei – und aus Geronte wurde der
reiche, eitle und beschränkte Faninal. Der ländliche Don Juan
und Mitgiftjäger Pourceaugnac (oder Herr von Schweinichen
wie er in deutschen Übersetzungen heisst) ist die Titelfigur
einer von Molières Komödien, derselben, in der wir den In
triganten begegnen und den «Papa, Papa» schreienden angeb
lichen Kindern einer angeblich verlassenen Gattin, die Hof
mannsthal im III. Akt des *Rosenkavaliers* dem Gefoppten an
den Hals hängt. Für die Marschallin steht im ersten Entwur
eine «Marquise». Dass es die «Marquise de B.» aus Louvets
erotischem Abenteuerbuch ist, an die der Dichter dachte, geh
eindeutig daraus hervor, dass ihr junger, in Mädchenkleide
schlüpfender Liebhaber ausdrücklich als *Faublas* angespro
chen wird. Aus Faublas ist dann Octavian-Quinquin geworden
(Den lothringischen Spitz- und Kosenamen Quinquin hat Hof
mannsthal – wie Otto Erich Deutsch nachweisen konnte –
von einem 1715 geborenen Grafen Esterhazy von Galantha ent
lehnt, dem er in Khevenhüllers Tagebüchern begegnet sein
dürfte.) Es ist schon so, wie Hofmannsthal im *Nachwort zum
Rosenkavalier* sagt: das Faunsgesicht des Ochs und das Kna
bengesicht des Rofrano sind nur wechselweise vorgebundene
Masken, aus denen das gleiche Auge blinkt.» Der literarische
Stammbaum verrät sie. Zwischen die Marquise-Marschallin
deren Resignation und Aufopferung schon im Faublas-Roman
angedeutet ist, und Faublas-Octavian tritt die im Kloster auf
gezogene Sophie. Sophie de Pontis bei Louvet – Sophie von
Faninal im *Rosenkavalier*. Die Sprechweise aus dem Kloster
die sie noch am Verlobungsmorgen krampfhaft festzuhalten
sucht, während das Herz den weltlichen Freuden zufliegt
stammt also aus der gleichen Quelle. Bezeichnend, dass ihr
allein der ursprüngliche Vorname verblieben ist: weil ihr der

Dichter ganz bewusst keine individuelleren Züge gab, weil sie nichts anderes als ein hübsches junges Ding sein soll – denn es sei ja gerade der Witz der Sache (meinte er), dass Octavian bei diesem verkreuzten Doppelabenteuer an die erste beste Junge gerate, während der wahre Charme der Persönlichkeit bei der Marschallin liege –, eben deshalb, weil keine Verwandlung aus dem Typischen ins Individuelle stattfand, blieb ihr der ursprüngliche Name. Im *Nachwort* heisst es mit skeptischem Blick auf Sophie: «Octavian zieht Sophie zu sich herüber – aber zieht er sie wirklich zu sich und auf immer? Das bleibt vielleicht im Zweifel». – Eine Faublas-Erinnerung ist übrigens auch das Wort «Quiproquo», das wir im III. Akt der Oper bei der Identifizierung von Mariandl-Octavian aus dem Munde des überraschten Ochs hören; und noch ein paar andere kleine Züge, so zum Beispiel der Degen auf dem Fauteuil und das Spazierenreiten sind gleichfalls dem galanten Roman des Franzosen entnommen.

Wir wissen nichts Genaueres darüber, wann sich die «Opera buffa» in die «Komödie für Musik» verwandelte, deren Reiz in den halbernsten Figuren und Szenen liegt, wissen im einzelnen nicht, wieviel Anteil die Courtoisie am Wortlaut der Widmung hat, die Hofmannsthal der Buchausgabe mitgab, und die lautet: «Ich widme diese Komödie dem Grafen Harry Kessler, dessen Mitarbeit sie so viel verdankt». Jedenfalls ist noch von Weimar aus – am 11. Februar 1909 – an Richard Strauss der kurze Brief abgegangen, der den neuen Singspielplan ankündigte: «Ich habe hier in drei ruhigen Nachmittagen ein komplettes, ganz frisches Szenarium einer Spieloper gemacht, mit drastischer Komik in den Situationen, bunter und fast pantomimisch durchsichtiger Handlung, Gelegenheit für Lyrik, Scherz, Humor und sogar für ein kleines Ballett. Zwei grosse Rollen, die eine für einen Bariton, die andere für ein als Mann verkleidetes graziöses Mädchen à la Farrar oder Mary Garden. Zeit: Wien unter Maria Theresia.» Und noch im Februar hat Hofmannsthal in Berlin dem Komponisten die Handlung erzählt. In einem Brief an den Vater heisst es, nachdem von anderem die Rede war: «...noch wichtiger ist, dass Strauss ganz entzückt ist von dem Szenar, das ich in Weimar mit Kessler (bis ins kleinste Detail) fertig gemacht habe.» Im *Geleitwort* berichtet Hofmannsthal:

«Ich fuhr nach Berlin, ohne eine Notiz als das Personenverzeichnis auf die Rückseite einer Tischkarte gekritzelt, aber mit einer erzählbaren Handlung im Kopf. Die Wirkung dieser Erzählung auf Strauss ist mir erinnerlich, als wäre es gestern gewesen. Sein Zuhören war ein wahrhaft produktives. Ich fühlte, wie er ungeborene Musik an die kaum geborenen Gestalten verteilte. Dann sagte er: ‚Wir werden das machen. Wir werden es aufführen, und ich weiss aufs Haar, was man sagen wird. Man wird sagen, dass eine allgemeine Erwartung wieder einmal schmählich enttäuscht wurde, dass dies ganz und gar nicht die komische Oper ist, welche das deutsche Volk Jahrzehnte mit Sehnsucht erwartet. Und mit diesem Kommentar wird unsere Oper durchfallen. Aber wir werden uns unterhalten, indem wir daran arbeiten. Fahren Sie schnell nach Hause und schicken mir möglichst bald den ersten Akt». Wirklich wurde schon im März der erste Akt mit Strauss durchgesprochen, und damit beginnt die zweite, wichtigste Phase in der Entstehungsgeschichte der noch lange namenlosen komischen Oper.

Der «ausarbeitenden Feder» ist vieles, wesentliches vorbehalten geblieben. Zunächst: Die Rundung und Verknüpfung der Figuren durch die Erfindung einer Sprache, von der Emil Staiger* gesagt hat, sie weise, wie nebenbei, auf eine tiefere Schicht der Bedeutsamkeit, deren das Publikum nicht bedürfe, um sich an dem Spektakel zu freuen. Die Tiefe an der Oberfläche zu verstecken — wo wäre es Hofmannsthal besser gelungen als im *Rosenkavalier,* im *Schwierigen* und im letzten seiner Spiele für Musik, in *Arabella*? Für die Milieuschilderungen hat sich der Dichter an verschiedenen Stellen Rat und Hilfe gesucht. So lieferte etwa für das Mittelstück des I. Aktes, das erst geschrieben wurde, als Anfang und Ende des Aktes bereits fertig ausgearbeitet vorlagen, ein Stich von Hogarth aus *Le Mariage à la Mode* ein paar Figuren und Details: den Sänger mit dem Flötisten vor allem, aber auch den Mohren und den Friseur. Vielleicht hat — worauf Emil Staiger mich aufmerksam machte — auch die Boudoirszene im *Wilhelm Meister* (sie steht im 5. Kapitel des 3. Buches der *Lehrjahre)* bewusst oder unbewusst auf die Ausgestaltung des Lever eingewirkt: der Friseur,

---

* *Musik und Dichtung: Betrachtungen zum Rosenkavalier,* Zürich 1947.

der kleine Mohrenknabe und die Frühstücks-Schokolade sind jedenfalls auch dort anzutreffen. Und wenn die Marschallin, über die entschwindende Zeit meditierend, Octavian gesteht:

«Manchmal steh' ich auf mitten in der Nacht
und lass die Uhren alle, alle stehn»

so ist wohl auch das eine Reminiszenz. In den Prosaschriften Loris', des jungen Hofmannsthal, taucht wiederholt der Name Alfred de Mussets auf, im Aufsatz über Amiel einmal auch ein Zitat aus den «Poésies». In Mussets Erzählung «Emmeline» aber heisst es von der Gräfin: «Die Zeit vertreiben!» wiederholte sie leise, als sie, allein in ihrem Zimmer, sich zur Ruhe begab. Dieses Wort hinderte sie am Einschlafen. «Gewiss, er ist schön; er ist tapfer; er liebt mich, sagte sie sich. Aber ihr Herz schlug stürmisch. Sie vernahm das Ticken der Kaminuhr, und das eintönige Schwingen des Pendels ward ihr unerträglich. Sie erhob sich, um es anzuhalten. «Was tue ich?» fragte sie sich. «Kann ich etwa die Zeit anhalten, indem ich diese kleine Stutzuhr zum Schweigen bringe?». Die Augen auf die Pendüle geheftet, gab sie sich Gedanken hin, wie sie ihr noch niemals gekommen waren. Sie dachte an Vergangenes und Zukünftiges, an das eilige Entschwinden der Zeit; sie fragte sich, warum wir auf Erden sind; was wir dort tun; und was uns späterhin erwartet ...» —

«Von den Sitten und Gebräuchen im *Rosenkavalier* (sagt der Dichter im *Nachwort*) sind diejenigen meist echt und überliefert, die man für erfunden halten würde, und diejenigen erfunden, die echt erscheinen.» Echt erscheint uns vor allem die Zeremonie der Überreichung der Silberrose. Aber gerade sie hat Hofmannsthal frei erfunden und zum Mittelpunkt gemacht, weil sie ihm erlaubte, dem Motiv der schicksalhaften Begegnung einen ebenso poetischen wie festlichen Akzent zu geben. Erinnern wir uns hier, was der Dichter in den *Wegen und Begegnungen* sagt: «Mich dünkt, es ist nicht die Umarmung, sondern die Begegnung die eigentliche erotische Pantomime. Es ist in keinem Augenblick das Sinnliche so seelenhaft, das Seelenhafte so sinnlich, als in der Begegnung. Hier ist alles möglich, alles in Bewegung, alles aufgelöst. Hier ist ein Zueinandertrachten noch ohne Begierde, eine naive Beimischung von Zutraulichkeit und Scheu. Hier ist das Rehhafte,

das Vogelhafte, das Tierisch-Dumpfe, das Engelsreine, das Göttliche. Ein Gruss ist etwas Grenzenloses.» Wenn Sophie die Silberrose aus der Hand Octavians entgegennimmt, singt sie auf: «Ist wie ein Gruss vom Himmel» — und Strauss hat ihr dazu eine Melodie geschenkt, in der wirklich Seelenhaftes und Sinnliches auf unvergessliche Weise sich ineinander auflösen. Hofmannsthal muss sich in den Gesprächen mit dem Grafen Kessler und später am Schreibtisch Rechenschaft gegeben haben, dass das Spiel mit den typischen Figuren und den möglichen Kombinationen, die sie eingehen konnten, für sich allein nicht stark genug war, eine kleine Welt lebender Gestalten wachzurufen und — einen Musiker von der Art Richard Strauss' zu fesseln. Hinter diesem Spiel war denn auch — wie er im *Geleitwort* sagt — der geheime Wunsch lebendig, «ein halb imaginäres, halb reales Ganzes erstehen zu lassen, dies Wien von 1740, eine ganze Stadt mit ihren Ständen, die sich gegeneinander abheben und miteinander mischen, mit ihrem Zeremoniell, ihrer sozialen Stufung, ihrer Sprechweise oder vielmehr ihren nach den Ständen verschiedenen Sprechweisen, mit der geahnten Nähe des grossen Hofes über dem allem und mit der immer gefühlten Nähe des Volkselementes». — Die Sprache, die diese Welt erschaffen helfe, sei in keinem Buche zu finden und nicht in der Wirklichkeit. Hofmannsthal meint, es sei eine besondere Sprache, die — wie alles in dem Stück — zugleich echt und erfunden sei, eine Sprache voll Anspielung, voll doppelter Bedeutungen, eine Sprache, durch welche jede Person zugleich sich selber und ihre soziale Stufe male, — eine Sprache, welche in dem Mund all dieser Figuren die gleiche sei — die imaginäre Sprache der Zeit — und doch im Mund jeder Figur eine andere, mit einer ziemlich beträchtlichen Spannweite: in der sehr einfachen Sprache der Marschallin — in dieser ausserordentlichen, manchmal fast demütigen Einfachheit liege die grosse Kondeszendenz der Figur — zu der knappen, eleganten Sprechweise Octavians, in der sich vielleicht ein wenig jugendliche Herzlosigkeit verrate, im Reden des Faninals — das im Mund seiner Tochter noch um ein Kleines gespreizter, aber naiver sei — und der eigentümlichen Mischung von Pompösem und Gemeinem im Mund des Buffo. — Hofmannsthal hat die von einem Kritiker abschätzig gemeinte Kennzeichnung dieser

prache als eines «Volapük des 18. Jahrhunderts» durchaus nnehmbar gefunden. In diesem Zusammenhang scheint die eststellung nicht unwichtig, dass es Hofmannsthal gewesen ist, er den *Walzer* — den manche als Anachronismus tadeln — in as Maria Theresianische Wien eingeführt wissen wollte: «Las-n Sie sich (schreibt er schon im April 1909 an den Kompo-isten) für den letzten Akt einen altmodischen, teils süssen, eils frechen Walzer einfallen, der den ganzen Akt durchschwe-en muss».

Mit dem *Rosenkavalier* hat der Dichter, wie schon ange-eutet, Ziele verfolgt, die über dieses eine Werk hinausweisen. Dazu gehört die Tendenz, Anschluss zu suchen an eine grosse usikalische Tradition, anzuknüpfen an die höchsten Leistun-en des musikalischen Theaters — im besonderen Falle also an ie zum lebendigen Bestand der Bühnen gehörenden Musik-omödien. Dass er sich dabei ganz bewusst gerade auf Mozart nd Richard Wagner, das heisst auf den *Figaro* und die *Mei-ersinger* bezog, zeigt, mit welcher Sicherheit er, der ja im üb-chen Wortverstand kein «musikalischer» Mensch war, schon amals, als eben erst *Salome* und *Elektra* auf der Opernbühne rschienen waren, Richtung und Wesen des Straussschen Schaf-ens zu erkennen vermochte.

Die Analogien zu *Figaros Hochzeit* liegen im *Rosenkavalier* offen zu Tage wie später in der *Frau ohne Schatten* die zur *auberflöte*. Das Verhältnis von Marschallin und Octavian hat in Vorbild nicht nur in dem der Marquise de B. zum Che-alier de Faublas, sondern unverkennbar auch in dem der räfin Almaviva zu Cherubin. Dass Cherubin und Octavian die beiden entzückendsten Hosenrollen der Opernliteratur Brüder (oder soll man sagen: Schwestern?) sind, leuchtet dermann ein, und dass die Semiseria-Figur der Gräfin für en Musiker die entscheidende Anregung zur charakterlichen usgestaltung der Marschallin gab, bedarf ebensowenig eines achweises. — Ein wenig verhüllter sind die Beziehungen zwi-hen *Rosenkavalier* und *Meistersingern*. Hofmannsthal lag es rn, die *Meistersinger* nachahmen zu wollen, schon weil er ei-en ganz andern, leichteren und graziöseren Stil im Auge hatte, er an Mozart und nicht an Wagner gemahnen sollte. Aber er t sich das Werk doch, wie er viel später gesteht, «entfernt

zum Vorbild dienen lassen». 1927 schreibt er an Strauss: «Wie dort (in den *Meistersingern*) das Nürnberg von 1500, ist hier (im *Rosenkavalier)* das theresianische Wien, eine wirkliche, darum glaubhafte Stadtwelt mit hundert lebendigen Bezügen in sich vom Faninal zum Ochs, vom Polizeikommissar und Wirt hinauf zur grossen Dame, vom Palast durch die Lakaienwelt zum Bauernhof und so fort, der eigentliche Träger des Ganzen, und durch dieses Ganze werden die Figuren lebendig . . .» Die geistige Analogie zwischen *Rosenkavalier* und *Meistersingern* erstreckt sich aber auch auf die Konzeption der Gestalten und Gestaltenpaare selber. Auf einem Merkzettel im Nachlass Hofmannsthals fand ich die folgende Notiz zum III. Akt: «Die Marschallin muss sich, mit Quinquin allein, einen Moment setzen. Das gibt ihr die (schmerzlich genug erkämpfte) Überlegenheit. Die Figur hat etwas vom Hans Sachs in den *Meistersingern*». Ein Schema der Figuren-Analogien ist schon von Roland Tenschert* aufgestellt worden. Es sei hier in Stichworten wiederholt:

Sachs-Eva entsprechen Marschallin-Ocavian — das resignierende Alter.

Walter-Eva entsprechen Octavian-Sophie — junge Liebe.

Pogner-Eva entsprechen Faninal-Sophie — der eitle Vater.

Beckmesser-Eva entsprechen Ochs-Sophie — der groteske Freier.

Und wie Sachs gegen Beckmesser, stehen Marschallin (und Octavian) gegen Ochs: Kunst in Urbild und Zerrspiegel.

Es lassen sich noch andere Bezüge erkennen: der Verprügelung Beckmessers entspricht das Duell, dem Wahn-Monolog der Monolog der Marschallin, der pantomimischen Szene Beckmessers in der Schusterstube der breit angelegte pantomimische Beginn des Wirtshausaktes, den kulturhistorischen Szenen der Meistersingersitzung, der Unterweisung Walters durch David und des Taufaktes das Lever der Marschallin und die zeremonielle Überreichung der Rose. — Dass Hofmannsthal im *Rosenkavalier* ausserdem auch noch *parodierend* auf Wagner anspielt, scheint kaum beachtet worden zu sein. Doch wenn

---

* *Dreimal sieben Variationen über das Thema Richard Strauss*, Wien 1944.

wir kurz nach dem Aufgehen des Vorhangs aus Octavians verliebtem Mund hören: «Du, du — was heisst das ‚du'»? Was «du und ich», und gleich darauf sein heftiges «Warum ist Tag, ich will nicht den Tag» vernehmen, muss uns da nicht der II. Akt *Tristan* einfallen mit Isoldes:

«Doch unsre Liebe,
heisst sie nicht Tristan
und — Isolde?
Dies süsse Wörtlein ‚und':
was es bindet,
der Liebe Bund ...»

Und im weitern das grosse Tag- und Nachtgespräch mit Tristans Schmähung des «bösen», des «tückischen», des «frechen» Tags? — Dass sich Dichter und Komponist über die parodistische Note der ersten *Rosenkavalier*-Szene verständigt haben müssen, geht schon daraus hervor, dass in der Orchester-Einleitung, wo die Liebesnacht mit der ganzen Unmissverständlichkeit, der Straussens Orchestersprache fähig ist, geschildert wird, zu der Vortragsbezeichnung «agitato und sehr überschwänglich im Vortrag» kurz darauf noch als besonderer Hinweis der folgende dazukommt: «Die ganze Steigerung von hier ab durchaus parodistisch». Und wenn dann bei den Worten «Du und ich» sich ein aufsteigendes chromatisches Motiv einschleicht, das sich da, wo vom Sehnen und Drängen, Schmachten und Brennen die Rede ist, immer entschiedener durchgesetzt, so darf das wohl als eine Anspielung auf das Sehnsuchtsmotiv des «Tristan» verstanden werden.

Hofmannsthals Wille, den Anschluss an die Formen und Traditionen des lebendigen Theaters zu finden, kommt im *Rosenkavalier* zum entscheidenden Durchbruch. In dem berühmt geworden *Brief über das Drama,* mit dem Rudolf Borchardt* dem Dichter für die Übersendung der *Rosenkavalier*-Dichtung dankte, rühmt der Freund, indem er Bezug nimmt auf die Haltung des George-Kreises, der sich von dem «Verfasser von Dialektkomödien» verachtungsvoll abwenden zu müssen glaubte, den freien Stolz, menschlich zu sein, dem nur

* *Handlungen und Abhandlungen,* Berlin 1928.

die wahre innere Grösse zugänglich und die snobistische Affengrösse, die sich den ganzen Tag die Hände wäscht, um nur ja rein zu bleiben, auf ewig feind sei. Hofmannsthal habe die sublimste Moral des Theaters begriffen, die darin besteht, nur Demütige zu krönen.

Diese Demut, die sich im Lernen an Vorbildern, im Eingehen auf die Forderungen des wirklichen Theaters und auf die legitimen Wünsche des Komponisten bewähren muss, hat Hofmannsthal in der Folge, das heisst bei der endgültigen Ausarbeitung des Librettos, immer wieder bewiesen. Das Opernbuch ist in engem brieflichem Kontakt mit dem Komponisten so geworden, wie wir es kennen. Der Dichter arbeitete «mit Lust, aber auch mit Plage», wie er wiederholt an den Vater und an Freunde schreibt. Mit Lust, weil sich ihm neue künstlerische Aussichten eröffneten, mit Plage, weil, wie er schreibt, «das Zusammenkriegen fliessender Übergänge, das Herausmeisseln der Figuren bei einer nirgends steckenbleibenden Handlung kein Kinderspiel sei und Scribe und Da Ponte vielleicht innerhalb einer simpleren Konvention arbeiten konnten». In späteren Jahren (während der Arbeit an *Arabella)* betonte er Strauss gegenüber auch, dass ihn alles gleiche Konzentration koste, und eine Zeile wie «Leopold, i zahl, i geh» nicht schwerer und nicht leichter zu erfinden sei als «Gewogene Lüfte, führt uns zurück».

Der Anfang war leicht; die ersten Text- und Stilproben, das heisst die ersten rasch hingeworfenen Repliken der Eingangsszene Marschallin-Octavian, die der Dichter dem Komponisten zusandte, lösten bei Strauss auch sofort helles Entzücken aus: «Die ersten Szenen dankend erhalten, erwarte mit Ungeduld die Fortsetzung. Die Szene ist reizend, wird sich komponieren wie Öl, ich brüte schon darüber». Diese ersten Seiten, die an Strauss gingen, sind vom Komponisten denn auch gleich bei der ersten Lektüre mit musikalischen Randnotizen versehen worden: hier erscheint eine Tonart fixiert, dort ein Motiv, eine Harmonie, ein Rhythmus angedeutet, — der Funke ist übergesprungen, und bald kann der Musiker dem Dichter versichern, seine Arbeit fliesse wie die Loisach, — das ist der wilde Bergbach, der durch Garmisch strömt, dessen kräftiges Rauschen bis hinauf zum Hause des Komponisten zu hören ist. Je-

denfalls muss von da an der Dichter sich dem Tempo des Komponisten anpassen, was ihm nicht immer leicht fiel. Bald meldet Strauss, der (wie er schreibt) «alles mit Haut und Haar komponiert» und einmal sogar eine szenische Anmerkung gleich mitvertont, seine Wünsche an. Und nun wird der Dichter allmählich zum wirklichen Librettisten.

Die gemeinsame Arbeit am *Rosenkavalier* lässt sich anhand des Briefwechsels ziemlich eingehend, oft bis in amüsante Details hinein, verfolgen. Aber wir wollen uns an die Hauptlinien halten, alles, was bloss erwogen, aber wieder verworfen wurde, übergehen und uns nur mit *den* Veränderungen in der Anlage der Komödie beschäftigen, die auf das Eingreifen des Komponisten zurückzuführen sind. Sie sind nicht unbeträchtlich. Da sind zunächst die Stellen, bei denen der Musiker aus rein musikalischen Erwägungen heraus textliche Erweiterungen wünschte. Für den 1. Akt erbat er sich am Schluss der sogenannten «Mägdeerzählung», nach dem «Muss halt ein Heu in der Nähe dabei sein» eine «grosse musikalische Konklusion in Form eines Terzetts», deren Textunterlage womöglich im daktylischen Rhythmus gehalten sein solle. Die Musik dazu sei schon fertig, er brauche nur Worte zur Begleitung und zum Ausfüllen. Man sieht: der Komponist eilte dem Librettisten sogar voraus, und für diesen ergab sich zum ersten Male die Aufgabe, nach einem rhythmischen Modell zu dichten. Der Fall wiederholte sich beim 3. Akt, wo Strauss die liebliche, an die volkstümliche *Zauberflöten*-Thematik anklingende Duettmelodie bereits erfunden hatte, bevor der Text, das «Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein», gedichtet war. Als Hofmannsthal dem Komponisten dann die Verse zuschickte, schrieb er dazu: «Für das allerletzte Duett, Quinquin-Sophie, war ich ja durch das von Ihnen gegebene Versschema gebunden, doch ist mir eine solche Gebundenheit an eine Melodie eigentlich sympathisch gewesen, weil ich darin etwas nach dem alten vorwagnerischen Stil sehe». Einen solchen Stil anzuregen, ist Hofmannsthal nicht müde geworden, nicht beim *Rosenkavalier* und nicht bei den späteren Arbeiten. Und das Sich-Hineindenken in die «Bedürfnisse, Möglichkeiten und Stilgesetze der heitern Oper» wird dem Dichter, der noch bei *Cristinas Heimreise* ausdrücklich «*für sich*» hatte dichten wollen, zu einem

leidenschaftlichen Vergnügen. Ja, er schiesst, indem er sich die Singspielformen der älteren Zeit, an denen ihm so viel gelegen war, zum Muster nimmt, gelegentlich sogar übers Ziel hinaus. Ein Beispiel: Nach der Überreichung der silbernen Rose und den von beiden Partnern — Sophie und Octavian — vor sich hingesungenen Worten: «Wo war ich schon einmal, und war so selig», sollte ein Duettchen eingeschoben werden. Hofmannsthal sandte die Textergänzung auf einem eigenen Blatt nach. Sophie und Octavian sind mit je zwölf säuberlich numerierten, miteinander korrespondierenden, das heisst zum gleichzeitigen Singen bestimmten Verszeilen* bedacht, — die genau symmetrische Anlage soll es dem Musiker bequem machen. Aber Strauss konnte mit einem so schematisch aufgebauten Duett-Text in dieser dramatischen Situation nichts anfangen, was er brauchte, war ein kurzes seliges Aufblühen, kein liedhaft schlich-

---

*

Sophie	*Octavian*
1. Dahin muss ich zurück	1. Ich war ein Bub
2. Dahin und müsst ich völlig sterben auf dem Weg.	2. [Wars gestern oder wars vor einer Ewigkeit?]
3. Allein ich sterb ja nicht, das ist ja weit!	3. Da hab ich *die* noch nicht gekannt!
4. [*Der* ist ja neben mir	4. [*Die* hab ich nicht gekannt
5. *Der* ist ja neben mir	5. *Die* hab ich nicht gekannt
6. Wer ist denn *der*?	6. Wer ist denn die?]
7. Wie kommt denn der zu mir?	7. Wie kommt sie denn zu mir?
8. O Seligkeit! und etwas Banges ist dabei!	8. Wer bin denn ich? Wie komm ich denn zu ihr?
9. Ist alles gleich — ist keine Zeit, dass ich's begreif']	9. Wär ich kein Mann, die Sinne möchten mir vergehn,
10. Ist Zeit und Ewigkeit [zugleich bei mir]	10. Aber ich halt sie fest, ich halt sie fest!]
11. in *einem* seligen [seligen] Augenblick	11. Das ist ein seliger seliger Augenblick
12. den will ich nie vergessen bis an meinen Tod!	12. Den will ich nie vergessen bis an meinen Tod!

Die von Strauss nicht komponierten Verse stehen in eckiger Klammer. Die Verse 7 und 8 des Octavian erscheinen bei Strauss in vertauschter Reihenfolge.

ter Parallelismus. Und so hat er — rasch entschlossen — von den zwölf Octavian zugedachten Versen nur ein paar — genau: sieben —, von den für Sophie bestimmten nur sechs (und teilweise verkürzt) für sein gedrängtes Duettchen verwendet. Die ursprünglichen zwölf Verse des Octavian sind in die Buchausgabe des *Rosenkavaliers* eingegangen, während die zwölf Parallelverse der Sophie, denen ja eine rein musikalische Funktion zugedacht war, hier logischerweise ganz wegfielen. Hofmannsthal wusste in den Konversationsszenen dem Konventionell-Opernhaften aus dem Wege zu gehen, bei der Formulierung des Lyrischen, da wo er mehr oder weniger auf geschlossene Musiknummern abzielte, war er einigermassen unsicher und lehnte sich deshalb an traditionelle Schemata an, die der nervöseren, auch in den geschlossenen Formen psychologisch differenzierenden Kunst Straussens nur unvollkommen zu dienen vermochte. Das heisst mit andern Worten: Wo er keine Rücksicht auf den Musiker nahm, kam er Straussens Wünschen entgegen, und da, wo er sich (um sein eigenes Wort zu gebrauchen) der Musik «entgegenzuschmiegen» glaubte, verfehlte er zuweilen noch das, was dem Komponisten vorschwebte. Wichtig ist, dass Hofmannsthal aus solchen Erfahrungen die Lehre zog, fürs Theater müsse man — so hat er es formuiert — «wie ein Zahnradwerk ineinander arbeiten». Beim *Rosenkavalier* ist das noch nicht immer der Fall, es blieb der späteren Zusammenarbeit vorbehalten.

Die Veränderungen, die Hofmannsthals Komödientext durch musikalisch bedingte Erweiterungen, wie das erwähnte Terzett im ersten Akt oder das zärtliche zweite Liebesduett «Mit ihren Augen voll Tränen» im zweiten Akt, erfahren hat, aber auch die vom Komponisten im einzelnen vorgenommenen Umstellungen, Zusammenziehungen und Wortvertauschungen erscheinen von weit geringerer Bedeutung, als das, was auf Grund der Kritik des Komponisten am dramaturgischen Aufbau einzelner Akte und Szenen geändert wurde. Eine einschneidende Umformung wurde besonders dem zweiten Akt zuteil. In zwei Briefen aus Mürren (vom 9. und 10. Juli 1909) hat Strauss nicht nur seine Bedenken gegen die ursprüngliche Anlage des Mittelaktes geäussert, sondern gleichzeitig auch scharf umrissene Vorschläge zur dramaturgischen Umgestal-

tung gemacht. Sie beziehen sich vor allem auf eine Zusammenziehung des von Hofmannsthal ursprünglich auf zwei Szenen verteilten Dialogs zwischen Ochs und Sophie und auf die Entwicklung des grossen Skandalensembles. Von Strauss stammt die Idee, dass der Baron auf das Geschrei der Italiener selbst herbeikommt, von ihm die Idee zu dem so besonders wirkungsvollen Disput zwischen Ochs und dem zuerst verlegenen, dann wütenden Octavian, von ihm die Idee des Duells mit der Verwundung des Ochs und dem daraus resultierenden Skandal, von ihm auch die Idee des köstlichen Sofamonologs. Und mit Recht betont Strauss, dass seine Führung der Handlung auch dem dritten Akt zugut kommen werde: «Der Baron im Rendezvous (schreibt er an Hofmannsthal) mit verbundenem rechten Arm ist auch komisch . . ., und komisch wird im dritten Akt auch das wirken, dass der Baron während seiner Zärtlichkeiten zu Mariandl durch die Ähnlichkeit immer an den Hundsfott von Rosenkavalier erinnert und wütend wird. So schwankt er zwischen Verliebtheit und Wut über die Ähnlichkeit mit der verfluchten Visage. Ist, glaube ich, ein gutes Lustspielmotiv.»

Wir können uns das Existierende gerade in diesem Falle wirklich kaum mehr als nicht existierend vorstellen, — den zweiten Akt ohne Duell und den dritten ohne das Vexierspiel mit dem zugleich reizenden und verfluchten Gesicht. Es ist bezeichnend für Hofmannsthals fast unbegrenzten guten Willen, sich dem erfahrenen Theatermenschen anzuvertrauen, dass er Strauss auf die beiden vehementen Briefe sogleich antwortete: «Sie werden nicht im Ernst glauben, dass ich Sie in einer solchen Situation im Stich lassen, oder Ihnen Schwierigkeiten machen könnte. Was Sie fordern, ist Ihnen für Ihren Standpunkt unerlässlich, es widerspricht weder der Anlage der Hauptfiguren noch — im grossen ganzen — der Linie des Stückes, also werde ich es ausführen.» Er hat es getan und sich genau an Straussens Vorschläge gehalten. Und ähnlich verhielt er sich, als der Komponist die Szenen nach dem Auftritt der Marschallin im dritten Akt als «zu breit, zu zerflatternd, alles hintereinander, statt aufeinander platzend» beanstandete und auch hier mit eigenen Verbesserungsvorschlägen zur Hand war. Er erkannte sofort, dass Straussens Umformung «ein verbessertes Fundament für die lyrische Schlusszene, einen besseren

Übergang zu dieser ergebe.» Was Hofmannsthal viele Jahre später anlässlich ähnlicher, den zweiten *Arabella*-Akt betreffende Umgestaltungsvorschläge an den Komponisten schrieb, mag er schon damals während der Arbeit am *Rosenkavalier* empfunden haben: «Sie haben mir geholfen, ein wenig über meinen Schatten zu springen, der sich gerne mit dem Zuständlichen der Figuren begnügt, statt ihr Letztes in der Aktion zu suchen.» — Als der zweite *Rosenkavalier*-Akt im reinen war, bekannte der Dichter: «Ich habe an diesem einen Fall für dramatische Arbeiten für Musik etwas Fundamentales und nicht zu Vergessendes gelernt.» Und als er das Libretto abschloss, meinte er: «Mir war die Arbeit an dieser Sache so sympathisch, dass es mich fast traurig machte, ‚Vorhang' darunter schreiben zu müssen.»

Erst nachdem der Dichter den Vorhang hatte fallen lassen, wurden auch der Titel und die nähere Gattungsbezeichnung des Stückes festgelegt. Noch auf den Dekorationsskizzen und Figurinen, die Alfred Roller entwarf, findet sich stets nur die Bezeichnung «Opera buffa», während Hofmannsthal gewöhnlich von seinem «Singspiel» sprach. Opera buffa: Das entspricht dem Geist des ersten Szenarentwurfes, aber nicht mehr dem Werk, das in den Weimarer Gesprächen, und, gefördert durch die schöpferische Kritik des Komponisten, in den Stunden geschaffen worden war, in der sich die «ausführende Feder» zu bewähren hatte. Denn dieses Werk, wie wir es heute kennen, spielt gleichsam auf zwei Ebenen, einer jedem sichtbaren und einer heimlichen, verborgenen, einer «höheren»: Alles in ihm ist — bis in die imaginäre Sprache hinein, die seine Lebensluft ausmacht, — ja eben «voll Anspielung, voll doppelter Bedeutung» geworden. Die Spaltung der Abenteurer-Figur, die Hofmannsthal so stark beschäftigte — zuletzt eben noch in *Cristinas Heimreise* —, diese Spaltung in die zwei Figuren des Ochs und des Octavian, wobei dem einen, (wie Emil Staiger gesagt hat) alles zugewiesen ist, was bedenklich ist (gemildert freilich durch Humor), und dem andern alles Liebenswürdige verschwenderisch zufällt —, das alles hat nichts mehr mit der Opera buffa zu tun, und ebensowenig der Monolog über die Zeit, der, das Thema der *Terzinen über die Vergänglichkeit* aufgreifend, von einer der

Antinomien handelt, die Hofmannsthal ein Leben lang beschäftigt haben — es ist die von der Dauer und der vergehenden Zeit, der Treue und der Verwandlung. — Und die Darstellung des Übergangs von der Präexistenz in die Existenz, das Verbinden der Getrennten und das Trennen der scheinbar Verbundenen, — diese ganze Welt der Bezüge in einer fast pantomimisch durchsichtigen Handlung, die Raum lässt für das Einströmen der Musik, — einer Musik, von der der Dichter sagt, sie sei unendlich liebevoll, weil sie alles verbinde, — macht vollends deutlich, dass dieses erste von Hofmannsthals Spielen für Musik weder mehr eine Opera buffa noch auch ein blosses Singspiel genannt werden durfte. So entschieden sich Dichter und Musiker für die Bezeichnung «Komödie für Musik», obgleich Hofmannsthal fürchtete, sie könnte Anlass zu schlechten Witzen geben. Und die Oper konnte nun auch nicht, wie zuerst geplant war, *Ochs von Lerchenau* heissen, und ebensowenig *Die Frau Marschallin,* sondern eben nur *Der Rosenkavalier,* nach *der* Figur, die die beiden andern miteinander verknüpft. Denn — so heisst es im *Nachwort* — die Marschallin ist nicht für sich allein da, und nicht der Ochs. Sie stehen gegeneinander und gehören doch zueinander. Der Knabe Octavian ist dazwischen und verbindet sie . . .» Und mit dem neuen Titel, den wir uns gar nicht mehr wegdenken können, ist gleichzeitig auf die Rosenszene angespielt, in der wir den festlichen Ausdruck jener Hofmannsthals Operndichtungen beherrschenden Idee der Begegnung und Verwandlung erblicken dürfen. Kein anderer als dieser zärtliche und poetische Titel hätte aber auch dem Mozartschen Element, das beiden Autoren so sehr am Herzen lag, glücklicher zu entsprechen vermocht, als eben: *Der Rosenkavalier.*

Das Wort «Vorhang», das Hofmannsthal anfangs Juni 1910 unter das Libretto setzen konnte, bezeichnete noch nicht den endgültigen Abschluss. Ich denke nicht an die Musik, die fast gleichzeitig, mindestens in der Skizze, entstanden ist, denn sie hat ausserhalb unserer Betrachtung zu bleiben. Aber es mussten am Wortlaut des Librettos noch Änderungen vorgenommen werden, die keineswegs vorgesehen waren. Es galt den Bedenken der Hoftheater-Intentanten gegen die «anstössigen» Stellen der Ochs-Erzählung im 1. Akt und gegen die

freie Sprache, die sich der Baron im zweiten Akt Sophie gegenüber herausnimmt, Rechnung zu tragen, obschon Hofmannsthal fand, dass der Trank um so schaler schmecke, je mehr Wasser man in ihn hineingiesse, während Strauss, der kleinlichen Bedenken müde, dem Dresdener Intentanten Graf Seebach ärgerlich erklärte: «In Dresden kann natürlich die Marschallin (in der ersten Szene) schon aufgestanden sein, wenn man daselbst an dem Vorhandensein eines Bettes Anstand nimmt und nicht wahrhaben will, dass sich die Menschen zum Schlafen ins Bett legen. Denn zu andern angenehmen Funktionen ist ja bekanntlich schon ein Bett nicht nötig. Ich persönlich habe für derlei Bühnenästhetik gar kein Gefühl: Ich benehme mich im persönlichen Leben anständig und habe es deshalb nicht nötig, prüde zu sein.» Und er drückt die Hoffnung aus, das Stück möge nicht jeder Pointe, «an der der Anständige sich erfreut, bei der der Schweinigel züchtig die Augen niederschlägt», beraubt werden. Der Sturm, den die angebliche Frivolität des Buches hervorrief, ist heute nur noch schwer zu verstehen. Eine bekannte Sängerin gab die Rolle der Marschallin zurück und verbat sich die Zumutung, in einem so zweideutigen Stück auftreten zu müssen. Und an der Berliner Hofoper musste der *Rosenkavalier* durch viele Jahre hindurch in einer «verfeinerten» Textbearbeitung des Grafen Hülsen gespielt werden. Seine «hoftheaterfähigen» Varianten sind von unwiderstehlicher Komik!* Den Autoren blieb nichts anderes übrig, als sich im gedruckten Textbuch zu einigen Milderungen zu verstehen, während in der Partitur und im Klavierauszug der ursprüngliche Wortlaut erhalten blieb. Auch die Buchausgabe des *Rosenkavaliers* ist von Retouchen natürlich verschont geblieben.

Diese *Buchausgabe* wirft einige Fragen auf: Hofmannsthal hat im *Nachwort* vom *Rosenkavalier* gesagt: «Ein Werk ist ein Ganzes, und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden ... Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den einzelnen an sei-

* Die Varianten sind abgedruckt in: *Richard Strauss und die Berliner Staatsoper*, herausgegeben von Julius Kapp, Berlin 1934.

nem Klavier.» Trotzdem hat er neben der Textbuchausgabe gleichzeitig eine eigene Buchausgabe bei seinem eigenen Verleger S. Fischer erscheinen lassen. Liegt darin ein Widerspruch beschlossen? Mir scheint, die Veröffentlichung der «Komödie für Musik» in Buchform — an eine Aufführung auf der Sprechbühne hat Hofmannsthal keinen Augenblick gedacht — spiegle klar die Übergangslage, in der sich der Dichter befand. Er hat die Komödien das «erreichte Soziale» genannt. Er sprengte mit ihnen den «Gürtel von Einsamkeit», über den er einst seine Liebe zum Dasein hinübergeworfen hatte; er ist — ich beziehe mich hier auf Richard Alewyns Schrift über *Hofmannsthals Wandlung** — aus der Sackgasse des Ästhetentums ausgebrochen, um sich dem Leben zu verknüpfen. Der Eintritt in die Welt des wirklichen Theaters und gar in die fragwürdige der Oper gehörte zu dem Weg «vom Tempel auf die Strasse», den zu gehen er entschlossen war. Hofmannsthal hatte begonnen, sich als Librettist zu betätigen — und wer an die landläufige Sprache der deutschen Opernlibretti denkt, der begreift, dass den Leichtverletzlichen zuweilen ein Schauder ankommen musste, und die Versuchung an ihn herantrat, sich zurückzunehmen, sich auf sich selber zurückzuziehen. — Dem Kreis, der sein Jugendwerk bewundert hatte, mussten seine neuen Unternehmungen verdächtig erscheinen, und es kann kein Zweifel sein, dass Hofmannsthal unter der Verkennung seiner Absichten gelitten hat. Die Herausgabe der «Komödie für Musik» in Buchform ist (glaube ich) in erster Linie als ein mutiges, offenes und ausdrückliches Bekenntnis zu den neuen Zielen, die er sich gesetzt, zu verstehen. Er wollte vermeiden, dass man seine Arbeit für die Opernbühne als ein Nebenbei, ein verschämtes — womöglich durch materielle Vorteile bestimmtes — Spiel mit dem Unreinen auffassen könnte. So stellte er den *Rosenkavalier* in einer sorgfältig ausgestatteten Buchausgabe — Karl Walser entwarf für sie den Umschlag — neben seine erste Prosa-Komödie *Cristinas Heimreise*. Das Erscheinen in Buchform erlaubte dem Dichter aber gleichzeitig, einen bereinigten Text vorzulegen. Er konnte einige zufällige und durch das rasche Arbeitstempo bedingte,

---

* Frankfurt a. M. 1949.

teils durch die musikalische Führung bestimmte kleine Veränderungen des Wortlauts* (die das Textbuch einfach aus der Partitur übernahm) richtig stellen, und die Erweiterungen, die aus rein musikalischen Gründen vorgenommen worden waren, und deshalb auch nur in Verbindung mit der Musik sinnvoll erscheinen konnten, ausscheiden. Es sind aus diesem Grunde nicht nur das Terzett des ersten Aktes und das Duettino des zweiten in der Buchausgabe weggeblieben — die neue Gesamtausgabe bringt sie im Nachtrag —, sondern der Dichter verzichtete auch auf die Umstellungen, die Strauss im dritten Akt vor allem im Hinblick auf das Terzett vorgenommen hat. Dass es Hofmannsthal jedoch keineswegs darum zu tun war, mit der Buchausgabe seinen eigenen Anspruch als Dichter geltend zu machen oder sich gar vom Komponisten und dessen vermeintlichen Eigenwilligkeiten zu distanzieren, geht mit aller Deutlichkeit schon aus dem Umstand hervor, dass der von Strauss veranlasste dramaturgische Umbau des 2. Aktes in vollem Umfang ins Buch übernommen wurde, und auch manche der «nachgedichteten» Verse Aufnahme fanden.

Wie sehr Hofmannsthal an dem Bühnenwerk, an der Oper selber, diesem Ganzen aus Wort, Musik und Szene, und nicht nur an einer «Dichtung für Musik» interessiert war, zeigt sich — und auch das gehört mit zur Entstehungsgeschichte des *Rosenkavaliers* — vielleicht am deutlichsten in seiner überaus aktiven Anteilnahme an der «Mise en scène». *Er* war es, der

---

* Im Juli 1910 schreibt Hofmannsthal an Strauss: «Eine Anzahl kleiner, aber mich sehr störender, *anscheinend* zufälliger Alterationen des Wienerischen (z. B. Therese statt Theres', was im Mund Octavians ganz *un*möglich) müssen womöglich im gesungenen Text, *un*bedingt aber im Textbuch getilgt werden. Ihnen scheinen diese Silben- und Buchstabenveränderungen gewiss minimal, für mich sind sie so störend, wie es für Sie wäre, wenn man Ihnen in der Partitur Noten verändern würde.» Da die Veränderungen nur z. T. getilgt werden konnten, schreibt Hofmannsthal nach dem Erscheinen des Werkes, am 23. 7. 1911 nochmals hierüber an Strauss: «... war es mir kränkend, dass ich mich beim *Rosenkavalier* infolge der Überhetztheit nicht mit Ihnen über die Tilgung gewisser kleiner Veränderungen meines Wortlautes in der Partitur verständigen konnte; es sind dies kleine, vielleicht halb unbewusste, Ihnen unterlaufene Verbindungen, einzelne Silben nur, die aber für mich das dialektische Bild empfindlich stören, fast ebenso wie für Sie, wenn durchs Abschreiben einzelne Noten verändert werden.»

den bedeutenden Wiener Bühnenbildner Alfred Roller für die künstlerische Gestaltung der Dekorationen und Figurinen und für die Ausarbeitung eines detaillierten Regiebuches gewann. Denn es schien ihm unerlässlich, dass auch in der Regie der neue Stil durchgesetzt werde. «Es wird eine harte Arbeit sein (schrieb er an Strauss), aber eine conditio sine qua non für den jahrzehntelangen *Bestand* des Werkes. Nur was als neu und einheitlich im Stil zunächst befremdet, dann allmählich akzeptiert wird, kann lange leben.» Dichter und Komponist haben deshalb —, was ein Novum in der Operngeschichte bedeutete — die szenische Gestaltung des *Rosenkavaliers* bis ins Detail festzulegen versucht. Hofmannsthal insbesondere hat mit Roller die Führung des Spiels, die Farben der Kostüme, die Einzelheiten des Zeremoniells im Lever, in der Rosenszene und am Werkschluss auf das sorgfältigste präzisiert. Die in der damaligen Zeit unerhörte Forderung der Autoren nach einer obligatorischen Übernahme der Rollerschen Vorlagen durch die Theater rief stürmischen Auseinandersetzungen, an denen Autoren, Verleger, Theaterdirektoren und auch die Presse teilnahmen. Im Laufe der vier Jahrzehnte, in denen der *Rosenkavalier* nun auf den Bühnen lebt, hat sich an der Inszenierung des *Rosenkavaliers* nichts wesentliches geändert, und wo etwa von den Grundlinien Rollers abgewichen wurde, zeigte sich meist, dass es nicht ohne Schaden für den Stil und die Atmosphäre des Werkes geschah.* Als ein weiterer Helfer im Szenarischen hat sich auf Hofmannsthals und Straussens besondern Wunsch im letzten Augenblick, das heisst während der Proben der Dresdener Uraufführung am 26. Januar 1911, auch noch Max Reinhardt eingefunden**, dem Hofmannsthal und Strauss für die gewährte wertvolle Hilfe bei der Verwirklichung des neuen Komödienstils auf der Musikbühne mit der Widmung ihres nächsten Werkes, der *Ariadne auf Naxos,* ihren Dank abstatteten.

Der Weg von dem ersten Szenar bis zur ersten Aufführung verläuft in steilem Anstieg. Am 11. Februar 1909 hat Hof-

---

* Vgl. *W. Schuh, Betrachtungen zur Schlusszene des «Rosenkavalier»,* in: *Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters 1948/49,* Zürich 1948.

** Vgl. *Richard Strauss, Betrachtungen und Erinnerungen,* S. 190 f., Zürich und Freiburg i. Br. 1949.

mannsthal dem Komponisten das erste Wort über den neuen Singspielplan geschrieben. Und schon anderthalb Jahre später, am 26. September 1910, setzte Strauss den Schlussakkord in die Partitur. Vier Monate darauf erschien der *Rosenkavalier* in Dresden erstmals auf der Opernbühne, auf bewegende Weise Hofmannsthals Wort bezeugend, dass auch zweier Menschen Werk — und zum ersten Male das zweier ebenbürtiger Partner — ein Ganzes werden kann. Hofmannsthal und Strauss haben mit dem *Rosenkavalier* das Tor aufgeschlossen, durch das sie — einer den andern führend — in das Reich eintraten, wo sie dem festlichen Musiktheater auf der Mozart'schen Linie zu seiner inneren Vollendung verhalfen.

LES ROIS SILENCIEUX

Notes sur le pouvoir occulte chez Balzac.

Par Jean Rousset.

Parmi les figures qui hantent Balzac, l'une des plus obsédantes semble bien être celle du démiurge clandestin, ange ou démon, fort de pouvoirs singuliers, tapi dans l'ombre et agissant mystérieusement, tout-puissant et d'autant plus puissant qu'il est plus caché.

Cette figure exemplaire de l'univers balzacien s'ébauche dès l'origine, dès ces œuvres de jeunesse signées de pseudonymes; Horace de Saint-Aubin est déjà Balzac, lorsqu'il publie en 1822 *Le Centenaire* ou *Les deux Béringheld* (qui sera recueilli en 1837 dans les *Oeuvres complètes d'Horace de Saint-Aubin* sous le titre *Le Sorcier.*)

Ce roman est dominé par un personnage hallucinant et fantômal, qui tient du spectre et d'Arsène Lupin, nanti, grâce à un pacte avec le diable, de pouvoirs surnaturels, dont le premier est de ne pas connaître la mort: Béringheld le Centenaire, bien plus que centenaire, vit encore sous le 1er Empire quoique né en 1450; il parcourt l'univers depuis trois siècles et demi *«en conquérant toutes les sciences et tous les pouvoirs occultes»;* il a connu personnellement les derniers rois Valois, les papes de la Renaissance, Sully, Richelieu; il sait tout, il est partout, il voit tout, par seconde vue; sa stature est colossale et sa force surhumaine; ainsi fait, il apparaît mystérieusement dans les lieux les plus éloignés, à Paris, en Egypte, en Dauphiné, en Espagne, tantôt bienfaisant, tantôt funeste, toujours terrible. Dès le moment où le récit le prend, toutes ses apparitions sont liées à la destinée du jeune Tullius Béringheld, son lointain descendant, général d'Empire, qui fait dans les armées de Napoléon une carrière éblouissante grâce à la protection voilée du grand vieillard.

On sait que ce nouveau Faust n'est autre que le Melmoth de l'Irlandais Maturin, dont la traduction en français venait de paraître; ce Maturin dont Balzac fait de si grands éloges dans sa préface de la *Peau de Chagrin;* ce Melmoth qu'il reprendra plus tard pour lui donner un dénouement à son goût

(Melmoth réconcilié); le personnage était fait pour l'intéresser. Mais quand il taille dans l'étoffe de Maturin, Balzac le fait à sa façon, il dispose différemment les accents; il commence par bouleverser la technique romanesque, qui est celle du roman des XVIIe et XVIIIe siècles: le roman aux multiples centres, aux récits enchâssés ou juxtaposés; le lecteur de Maturin commence dix fois un nouveau livre à l'intérieur du même livre. Balzac tourne le dos à cette méthode, ramenant tous les épisodes à un même foyer; il ira plus loin encore dans cette voie, quand, liant non seulement des épisodes, mais des romans entre eux, il fera de toute la *Comédie Humaine* un unique et gigantesque roman. Ici, il axe son récit entier sur le général Tullius; il le situe étroitement dans le temps (c'est un pas vers le roman historique, vers les *Chouans,* et plus loin vers la *Comédie Humaine,* puisque le temps choisi, l'Empire, est presque le présent), il le situe aussi dans l'espace, la province française et Paris, un Paris fantastique et moderne qui est déjà le Paris de Balzac, avant de devenir celui d'Eugène Sue, de Baudelaire et de Victor Hugo (l'histoire se termine dramatiquement dans les catacombes de la capitale, où le Centenaire a l'un de ses repaires, palais souterrain tendu de tentures noires, meublé de cornues et de squelettes, où il entraîne la fiancée de Tullius pour la tuer).

C'est surtout le personnage du vieillard immortel qui prend, entre les mains de Balzac, un relief et une portée qui en font à nos yeux le père d'une grande lignée; deux notes le désignent à l'attention:

il vit caché, il n'agit jamais au grand jour; il disparaît complètement durant des années, puis ressort inopinément de son obscurité pour de furtives apparitions, toujours de nuit, au seuil d'une grotte, dans la solitude d'une vallée montagnarde, dans un château abandonné ou près de l'entrée, connue de lui seul, des catacombes de Paris; personne ne sait qui il est ni où il vit;

il est tout puissant, un pouvoir plus qu'humain lui assure un empire absolu sur les êtres et les choses; il lit dans les cœurs, il pénètre les pensées, «le monde invisible est soumis à *ses* ordres»; il sait tout, il est partout présent, il connaît tous les drames, toutes les misères cachées, il est en mesure d'inter-

venir décisivement dans la destinée des êtres auxquels il s'intéresse: «*Je remplace* ce que l'homme appelle la *Providence ou le hasard*»; celui qui aurait pu n'être qu'un fantôme du Grand Guignol devient un substitut de Dieu. L'étrange vieillard le proclame en termes explicites dans l'unique confidence à laquelle ce causeur très laconique s'abandonne: il se risque un jour, promeneur insolite, parmi les consommateurs d'un café du Palais-Royal, s'approche d'une table, se mêle à une conversation sur les Rose-Croix, exalte leur désir de l'éternité sur terre, leur recherche du «fluide vital» apte à rendre l'homme immortel, car (ici, c'est lui-même qu'il définit) «un tel homme *remplace le destin,* il est presque un dieu sur la terre, il a dans sa main tous les secrets de l'art de gouverner . . ., il erre au milieu des vivants comme un soleil . . .» Il y a là une page qui est déjà du pur Balzac, et du meilleur.

Dieu pour Balzac est d'abord le créateur, la «cause» invisible d'effets visibles. Béringheld le Centenaire tient la place de Dieu, il est le destin créateur de destinées humaines, un dieu bienveillant ou criminel, mais un dieu caché.

La relation de pouvoir, de secret et de dieu créateur est une constante de l'imagination balzacienne, qui en vient à rêver de l'Etat sous les formes de la conspiration et de la clandestinité: le gouvernement de la secte ou de la police, les Treize ou Corentin. C'est le policier Corentin qui, dès les *Chouans,* prend conscience de la voie ouverte par Béringheld: «Employer habilement les passions des hommes ou des femmes comme des ressorts que l'on fait mouvoir au profit de l'Etat, mettre les rouages à leur place dans cette grande machine que nous appelons un gouvernement, et se plaire à y renfermer les plus indomptables sentiments comme des détentes que l'on s'amuse à surveiller, *n'est-ce pas créer,* et, *comme Dieu,* se placer au centre de l'univers?» Sans doute Corentin, «ce Machiavel subalterne», ne joue-t-il qu'un rôle effacé et méprisé (quoique finalement victorieux) dans les *Chouans,* le roman de la fraîcheur, de la passion amoureuse qui tue la politique; mais il grandira par la suite, et s'incarnera dans de plus hautes figures, de Gobseck à Vautrin.

*

Gobseck, le vieillard au visage blanc et jaunâtre, ivoire et argent, couleur de sa passion, couleur de ce qui vit dans l'ombre, n'est pas seulement l'avarice, il est surtout le Pouvoir, «image fantastique où se personnifiait le pouvoir de l'or» nous dit Balzac, pour qui ce monstre n'est ni hideux, ni comique, ni pitoyable; il nous en parle au contraire avec une sorte de vénération, comme s'il se trouvait en présence de quelque figure majestueuse, terrible et souveraine, plus proche de Vautrin que de Grandet.

Gobseck est de ces dominateurs secrets qui fascinent Balzac; impénétrable comme Talleyrand, immobile au centre de la ville en mouvement, l'usurier millionnaire voit les drames, les misères dorées, les désespoirs refluer jusqu'à lui, les vices et les vengeances se mettre à nu sous ses yeux; il connaît les secrets des familles, les fortunes et les faillites, il achète les consciences de ceux qui font mouvoir les ministres, détenteurs apparents d'une puissance qui est sienne, il lit dans les cœurs, «toutes les passions humaines viennent parader devant *moi qui vis dans le calme,... je possède le monde* sans fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi», posséder sans être possédé, user sans être usé, connaître sans être connu, c'est le secret du pouvoir comme de la vie *(Peau de Chagrin)*. Ce vieux cœur sec s'avoue *poète,* à l'étonnement de l'avoué Derville, alors jeune clerc, qui recueille ces confidences; de fait, Gobseck emprunte soudain le langage du romancier: «croyez-vous que ce ne soit rien que de pénétrer ainsi dans les plus secrets replis du cœur humain, d'*épouser la vie des autres,* et de la voir à nu? Des spectacles toujours variés: des plaies hideuses, des chagrins mortels, des scènes d'amour, des misères que les eaux de la Seine attendent, des joies de jeune homme qui mènent à l'échafaud, des rires de désespoir et des fêtes somptueuses. Hier, une tragédie... Demain, une comédie...» Car il voit tout sans quitter sa chambre, il sait les détours et les souterrains de ce royaume immense, Paris, il en tient dans ses doigts toutes les ficelles; caché dans l'ombre, rien ne lui est caché; c'est Béringheld le Sorcier, mais sans pacte avec le diable; le surnaturel est résorbé, le fantastique demeure, et les mêmes caractères de puissance mystérieuse et clandestine, dont l'origine est ici naturelle. Et comme Béringheld encore, voici Gob-

seck, possesseur du monde et maître des destinées humaines, qui se compare à Dieu: «*Mon regard est comme celui de Dieu,* je vois dans les cœurs. Rien ne m'est caché. L'on ne refuse rien à qui lie et délie les cordons du sac... Nous sommes dans Paris une dizaine ainsi, tous *rois silencieux et inconnus, les arbitres de vos destinées...*»

*

Autres rois inconnus, plus puissants encore: les Treize, «héros *anonymes* auxquels la société tout entière fut *occultement* soumise», ou cette charbonnerie du bien qui ourdit son réseau dans le silence de la rue Chanoinesse, auprès de Madame de la Chanterie, «une des plus *obscures* personnes de Paris» *(L'Envers de l'histoire contemporaine);* tous souverains cachés, dont le secret fait la puissance.

Le secret, que doublent le serment et l'association, qui multiplient la force de chaque adepte; Balzac porte un intérêt passionné aux ordres, aux loges, aux sectes, Rose-Croix, Jésuites, confréries de compagnons ou de bagnards, à toutes les associations secrètes de l'histoire, et plus encore à celles qu'il imagine: la Préface de l'*Histoire des Treize* est une méditation, ardente et dure, autour de la puissance clandestine de cet étrange club qui a toujours opéré dans l'ombre; Balzac y laisse éclater son enthousiasme devant ces flibustiers en gants jaunes et en carrosses, fanatiquement dévoués à leur serment, liés pour vivre dans treize cœurs et s'assurer un pouvoir exorbitant qui les mette au-dessus des lois et des rois; «immense d'action et d'intensité, leur puissance occulte, contre laquelle l'ordre social serait sans défense», est en mesure de tout renverser, de foudroyer les volontés et de donner «à chacun d'eux le pouvoir diabolique de tous». Il y a du Faust dans ces hommes «qui recommencèrent la Société de Jésus au profit du diable». Nous repensons à Melmoth, et Balzac fait lui aussi le rapprochement, pour remarquer que la puissance des Treize, «naturellement acquise, peut seule expliquer certains ressorts, en apparence surnaturels». Et Ferragus, l'un des affiliés, reconnaît en eux une «seconde Providence».

Le plus beau est de voir ici Balzac, le défenseur de l'ordre

social et des traditions légitimistes, se griser à l'évocation de ces mystérieux criminels, destructeurs de tout ordre et de toute morale politique, et s'exalter enfin jusqu'à une sorte de vénération extasiée: «Il y eut donc, dans Paris, treize frères qui s'appartenaient et se méconnaissaient tous dans le monde; mais qui se trouvaient réunis, le soir, comme des conspirateurs, ne se cachant aucune pensée, usant tour à tour d'une fortune semblable à celle du Vieux de la Montagne; ayant les pieds dans tous les salons, les mains dans tous les coffres-forts, les coudes dans la rue, leurs têtes sur tous les oreillers, et, sans scrupule, faisant tout servir à leur fantaisie... Ce furent treize *rois inconnus,* mais réellement rois, et plus que rois, des juges et des bourreaux, qui, s'étant fait des ailes pour parcourir la société du haut en bas, dédaignèrent d'y être quelque chose, parce qu'ils y pouvaient tout.»

Ces treize hommes érigés en destin dans Paris font concurrence au romancier; ils animent «des drames dégouttant de sang, des comédies pleines de terreur, des romans où roulent des têtes secrètement coupées», dont trois seulement nous sont livrés; «Quant aux autres drames de cette histoire si féconde en drames, ils peuvent se conter entre onze heures et minuit, mais *il est impossible de les écrire*». C'est ainsi que la *Comédie Humaine,* elle aussi commandée par cette loi qui semble être au cœur de l'organisme balzacien, vit d'une vie inconnue; toute une part n'en a jamais été écrite; non seulement parce que le temps a manqué, mais surtout parce qu'il devait en être ainsi pour que s'établît tout un système d'échos, d'allusions, de pénombre, de destinées ébauchées, devinées, suspendues, qui donne à cet univers son arrière-fond et ses résonnances; car cette part non écrite existe, frémissante et invisible, comme une grande zone d'ombre où plongent les parties éclairées, qui en tirent leur substance foisonnante.

*

Ce que les Treize faisaient pour le service du diable, la pieuse loge groupée autour de Madame de La Chanterie le fait pour Dieu: elle prospecte le Paris malheureux, elle secourt les souffrances honteuses; mais, elle aussi, elle exige de ses

membres le secret absolu, et jusqu'à l'oubli de leurs noms; elle sauve anonymement. C'est encore une puissance occulte. Sitôt inféodé, Godefroy le désespéré se sent soulevé et décuplé; il n'est plus un homme, mais un thaumaturge; son masque et ses compagnons invisibles l'ont transformé et amplifié; comme un Béringheld qui aurait traité avec les anges, il se trouve soudain investi d'un pouvoir qui lui permet de lever les toits des maisons, de pénétrer et d'*épouser* les existences, de *s'incarner au malheur,* d'intervenir providentiellement dans les drames que couve la jungle parisienne. Il s'émerveille: «N'est-ce pas singulier que ce soit en voulant m'annuler que j'aie trouvé ce pouvoir tant désiré depuis longtemps? *Le monde des malheureux va m'appartenir!*»

Curieuse conception, à vrai dire, de la bienfaisance chrétienne! L'abaissement même s'y exprime en termes de domination. Tant la volonté de puissance est ici inviscérée. C'est dans la même perspective que Balzac considère les Jésuites, auxquels on a remarqué qu'il fait de fréquentes allusions. C'est le lieu de se souvenir que l'une des brochures politiques de sa jeunesse s'intitule: *Histoire impartiale des Jésuites;* dans ce plaidoyer pour la réintroduction des Jésuites en France, demandant que soit rendue justice «à la plus belle société qui jamais ait été formée», son imagination, remontant aux origines de la Compagnie, s'exalte sur ces sept religieux fondant à Montmartre cette puissance encore toute secrète, «jetant ainsi les fondements d'un empire par la force seule de leur volonté».

*

Nombreuses sont les variations possibles sur ce thème de la domination occulte. Elles ne sont pas toutes politiques ou sociales. Elles peuvent prendre toutes les formes de la passion. Un exemple:

Thaddée Paz, dans la *Fausse Maîtresse,* héros de la reconnaissance et de l'amour, est l'ange gardien de l'hôtel Laginski; il aime la comtesse, qui ne le connaît même pas; son existence est souterraine, mais son action est partout sensible; il protège, il fait vivre, il vit par autrui; son bonheur est de se savoir l'auteur ignoré des succès et des joies de ceux qu'il aime; vo-

luptés d'autant plus profondes qu'elles sont plus secrètes: «Avoir la certitude d'être la cheville ouvrière de la splendeur de cette maison, voir Clémentine descendant de voiture au retour d'une fête ou partant le matin pour le bois, la rencontrer sur les boulevards dans sa jolie voiture, comme une fleur dans sa coque de feuilles, inspirait au pauvre Thaddée des voluptés mystérieuses et pleines qui s'épanouissaient au fond de son cœur, sans que jamais la moindre trace en parût sur son visage. Comment, depuis cinq mois, la comtesse eût-elle aperçu le capitaine? Il se cachait d'elle en dérobant le soin qu'il mettait à l'éviter... *Il vivait enfin de cette belle vie*... Ces plaisirs silencieux furent ensevelis dans son cœur comme ceux de la mère dont l'enfant ne sait jamais rien du cœur de sa mère.»

Démiurge obscur, créateur invisible: faut-il s'étonner dès lors de voir Balzac hausser le ton et identifier son Thaddée à Dieu, principe secret de l'univers? «Rien ne ressemble plus à l'amour divin que l'amour sans espoir... Cette profondeur, où se tapit *un orgueil de père et de Dieu,* contient le culte de l'amour pour l'amour, comme le pouvoir pour le pouvoir fut le mot de la vie des Jésuites... (encore les Jésuites!). *En proie à des joies de créateur indicibles,* Thaddée était en amour ce que nous connaissons de plus grand dans les fastes du génie.»

*

Changeons Thaddée en fille, retournons sa gratitude en envie, son amour en haine, l'ange tutélaire en démon destructeur, nous aurons la cousine Bette, «fille de soufre et de feu», «nonne sanglante», Mohican de la vengeance, qui anéantit toute une famille, subtilement, logiquement, invisiblement, génie du mal travesti en bon génie, savourant, comme les Treize, «le bonheur continu d'avoir un secret de haine en face des hommes»; c'est sa manière à elle de régner occultement; le pouvoir créateur s'est tourné en pouvoir de destruction, c'est toujours le pouvoir, et c'est encore une forme de création. Ne pouvant plus être le «Destin subalterne» de son jeune sculpteur, Bette sera celui de la courtisane Valérie Marneffe; c'est en elle qu'elle vivra, c'est à travers elle qu'elle agira: «Après bientôt trois ans, Lisbeth commençait à voir les progrès de la

sape souterraine à laquelle elle consumait sa vie et dévouait son intelligence. *Lisbeth pensait, Mme Marneffe agissait.* Mme Marneffe était la hache, Lisbeth était la main qui la manie, et la main démolissait à coups pressés cette famille qui, de jour en jour, lui devenait plus odieuse, car on hait de plus en plus, comme on aime tous les jours davantage, quand on aime . . ., Lisbeth, entrée dans l'existence qui lui était propre, y déployait toutes ses facultés; *elle régnait à la manière des jésuites, en puissance occulte.*»

*

Thaddée Paz avoue qu'il a connu «les plaisirs de la maternité dans l'amour»; Bette éprouve ceux d'une maternité inversée dans la haine. Entre Paz et Bette, il y a Renée de Maucombe, il y a surtout le père Goriot.

Le cas du père Goriot présente un fait assez surprenant: pour tout le monde, ce père bafoué est le plus malheureux des hommes; pour tout le monde, sauf pour Balzac; le père Goriot souffre sans doute, mais il n'est pas malheureux; il vit de la vie la plus annulée, la plus ensevelie en apparence, mais il a créé, il crée sans cesse, il s'incarne dans ses créatures: «Quand j'ai été père, *j'ai compris Dieu;* il est tout entier partout, . . .» Sa vie est multipliée; à sa modeste échelle, il règne au delà de lui-même; pour Balzac, tout est là. Mais il y met cette condition: l'incognito, la vie cachée: Goriot dans la plus pauvre chambre de la pension Vauquer, Paz dans les remises de l'hôtel Laginski, Gobseck dans sa cellule solitaire, Bette dans sa mansarde, Béringheld dans ses repaires souterrains.

On pourrait suivre ce thème dans d'autres romans; ce qui en est apparu ici suffit à montrer qu'il s'agit bien là, sous de multiples incarnations, d'une des figures insistantes de l'univers balzacien. Tous ces chemins culmineraient, on s'en doute, dans le personnange ténébreux et gigantesque de Vautrin, lui-même formé en quelque sorte à l'image de Balzac. Albert Béguin l'a bien montré: Vautrin, créateur caché de Rubempré, s'incarnant en lui, vivant et régnant au grand jour à travers lui, c'est une transposition du romancier lançant dans le monde, du fond de son cabinet nocture, la foule de ses personnages chargés de vivre à sa place.

Si Balzac est obsédé par Dieu, conçu comme créateur et comme dominateur invisible, et par tous les substituts proches ou lointains de Dieu, c'est que le romancier est lui-même l'un de ces substituts.

*

Une parenthèse: on pourrait peut-être étendre ces remarques, à d'autres personnages, à d'autres passions; il ne s'agirait plus de pouvoir, mais simplement d'intensité: d'autant plus forte qu'elle est plus enfouie. Quoi de plus sourd, de plus étouffé que le *Lys,* qui apparaît au souvenir tout recouvert d'une nappe de fleurs, de feuillages, de parfums estivaux lourdement appesantis; sous ces tentures, la vie semble obéir à un rythme inégal de longue compression et de rares explosions. La leçon de la *Peau de chagrin,* c'est que celui qui vit enfermé, roulé en soi-même, «dans le calme», comme dit Gobseck (lequel, à l'imitation de Fontenelle — et de Béringheld —, «économisait le mouvement vital, et concentrait tous les mouvements humains dans le moi»), celui-là, semblable au vieil antiquaire, possède des mondes et connaît toutes les civilisations. La vie intérieure, quand elle atteint le degré d'intensité qui la rend intéressante aux yeux de Balzac, est toujours close, les grandes passions sont comprimées, les belles tragédies demeurent inexprimées, le demeureraient à jamais sans ce sourcier qu'est le romancier. C'est ce qui l'attire vers ces cités de province, vers ces petits bourgeois qu'il suit dans les rues de Paris; ce sont eaux dormantes: Balzac flaire un drame.

*

L'étrange absence de de Marsay est pour le lecteur de la *Comédie Humaine* un constant sujet d'étonnement. Ce prince de la société, ce génie politique, dont Balzac nous parle si souvent avec tant d'admiration, nous ne le voyons jamais qu'éclairé de biais, ou par intermittences, dans quelques courts récits qui sont de fugitives prises de vue; nous brûlons d'en savoir davantage, nous attendons le roman où on nous le montrerait de face et de l'intérieur; ce roman n'a pas été écrit; (*La fille aux yeux d'or, Autre étude de femme* n'en sont que

des ébauches); nous connaissons mieux l'obscur Z. Marcas, un de Marsay raté qui finit sa vie cloîtré dans une chambre d'hôtel.

On peut donner plusieurs raisons à ce surprenant effacement d'un des principaux personnages de la *Comédie;* la meilleure ne serait-elle pas celle-ci: de Marsay, ministre au grand jour, n'est pas de ces souverains occultes, qui sont les seuls à intéresser profondément Balzac?

De Marsay n'en est pas moins vivant d'ailleurs, puisqu'il vit de cette vie inconnue et pourtant saisissante de l'œuvre non écrite. N'apparaissant pas dans la lumière des romans publiés, il retrouve par ce détour la pénombre indispensable aux grands fauves balzaciens.

*

Faut-il croire que Balzac pressentait un changement d'âge, et la formation de types nouveaux de société, dont à l'avance et à tâtons il essayait la description: après les formes éclatantes du pouvoir, viendraient les formes ésotériques: comités, trusts, réseaux, bandes ou cellules. Et l'argent, le billet, la banque.

*

Balzac enfant ne disait pas: Je serai Chateaubriand ou rien. Il disait: Quand je serai roi. La hantise du pouvoir.

L'âge venu, il l'exercera, mais son pouvoir, à lui aussi, sera clandestin. Quand nous ouvrons sa correspondance, nous le voyons en démiurge incarcéré, ligotté, immobilisé dans son cabinet de travail «comme un navire échoué dans les glaces», séparé du monde, «cloîtré», enfermé dans le «cabanon d'un prisonnier».

Au secret, mais maître d'un monde — comme Gobseck, Vautrin, Godefroy, Bette ou les Treize, les «rois inconnus» du monde balzacien.

GRILLPARZERS BEITRAG ZUM POETISCHEN NIHILISMUS

Von Werner Vordtriede.

Die nachgoethesche Auffassung des Dichters macht im Laufe des 19. Jahrhunderts verschiedene Wandlungen durch. Nicht nur in Deutschland, sondern im gesamteuropäischen Gebiet der Dichtung fühlt der Künstler sich immer weniger von einer Gesellschaft getragen, für die und aus der heraus er sein Kunstwerk gestaltet. Die Gesellschaft, die dem Künstler einen selbstverständlichen, mitbestimmenden Platz zuweist, gibt ihm damit das gehörige Mass. Mit ihr zerfallen, wird er sein eigener höchster Richter, sein eigenes ideales Publikum und er bewegt sich mehr und mehr in einer Welt, in der nur noch Gott, der Weltschöpfer und er, der Künstler selber, sich umeinander und gegeneinander bewegen. Wenn die Gesellschaft ihn nicht mehr befragt, seine Wahrheiten nicht mehr zu ihrer Erkenntnis der Welt als wesentlich empfindet, gerät der Künstler leicht ins Masslose, wie es Goethe im *Tasso* darstellt. Dem nachtassoschen Dichter wird die Trennung zwischen Künstler und Gesellschaft, zwischen Kunst und Leben zum Problem. Nun erst fühlt er sich aufgerufen, sich selber zu definieren, sich dem Leben gegenüber, in einem höchsten Akt der Selbsterkenntnis, zu rechtfertigen. Nicht, dass er sich als Mensch und Individuum zu erkennen trachtet. Das hat jeder Künstler schon von jeher zu tun versucht. Sondern in seiner Eigenschaft als Künstler, also rein existentiell, muss er sich als nicht mehr selbstverständliche menschliche Erscheinung neu definieren.

Bei Grillparzer bestehen nur Ansätze hierzu. Keineswegs soll in der folgenden Betrachtung Grillparzer als rein existentieller Dichter gekennzeichnet oder seine Auffassung des Dichters in aller Vollständigkeit, wie sie sich im Werk und in den Tagebüchern darstellt, umrissen werden. Lediglich sein ganz spezieller Beitrag zu der nachgoetheschen Künstlerproblematik, zu dem, was hier «poetischer Nihilismus» genannt wird, soll herausgehoben werden. Man könnte Grillparzer als Nachfahren der Klassik, als Seitenzweig der Romantik, als Fortsetzer von Barock und Gegenreformation, als Österreicher und noch von mancher andern Seite her deutlich machen. Hier erscheint

er mit einem der frühesten Beiträge zur existentiellen Dichtung, der ihn mit dem folgenden 19. Jahrhundert und mit der zeitgenössischen europäischen Literatur verbindet.

Ausdrücklich hat Grillparzer den Künstler und sein besonderes Problem nur zweimal dargestellt, in der *Sappho* und im *Armen Spielmann.*

Sappho ist eine historische Gestalt, eine Griechin. Grillparzer scheint uns also in die griechische Welt versetzen zu wollen. In der griechischen Auffassung war der Dichter kraft seines Dichtertums mit den Göttern verbunden, wie Platons Ion, und daher selber göttlichen Wesens teilhaftig. Das Dichten war kein beliebiger Beruf, sondern eine Lebensform. Die grillparzerische Sappho tritt dementsprechend mit einem Anspruch auf Göttlichkeit auf, entspricht dann aber diesem Anspruch in ihren Gefühlen und Handlungen keineswegs. Sie sehnt sich als Dichterin nach Leben und Natur und muss darum ihr Dichtertum, ihre menschliche Würde und schliesslich ihr Leben aufgeben. Sie ist so ungriechisch wie möglich.

Grillparzer glaubte, mit der *Sappho* ein Stück goetheschen Geistes verwirklicht zu haben. Er hatte, wie er sagte, «mit Goethes Kalb gepflügt». Dabei dachte er wohl einerseits an Iphigenie als hohe Frauengestalt, anderseits an Tasso als den am Leben zugrundegehenden Dichter. Tasso aber gerät ins Masslose, weil die Gesellschaft seine hohe Lebensfestlichkeit, seine besondere Art zu sein, als fremd empfindet und ablehnt, während Sappho im Gegenteil das Fest des Lebens im nichtdichterischen Bereich erblickt und, so wie später Tonio Kröger, nun auch einmal mittanzen möchte. Dass *Sappho* Goethes *Tasso* nicht im wirklichen Sinne fortsetzt, sondern ihn eher «traversiert» und «parodiert», hat schon Gundolf festgestellt.* Im Goetheschen Dichter sieht er eine «Seinsart», die mit dem romantischen Dichter als «Berufsart» nicht identisch ist. Bei Tasso geht es, nach Gundolfs Wort, um den «Kampf zwischen Schauen und Tun, zwischen Genius und Gesellschaft», bei Sappho dagegen um den «Kampf zwischen Werk und Glück». Also auch in Goethes Umkreis scheint diese Künstlertragödie nicht zu gehören.

---

* F. Gundolf, *Franz Grillparzer, Freies Deutsches Hochstift,* 1931, S. 36 ff.

Diese Sappho, die sich als Dichterin nach Unmittelbarkeit und als unglücklich gewordene Bürgersfrau nach dem verwirkten Paradies der Dichtung sehnt, ist vielmehr ein Schillerisches, sentimentalisches Geschöpf. Die ganze Tragödie mutet an wie eine genaue Exegese des sentimentalischen Dichters. Aber sie geht über die Darstellung dieses Typus hinaus, da sie im Deutschen die erste dramatische Illustration (wenn man von Goethes satirischem *Triumph der Empfindsamkeit* absieht) des «poetischen Nihilismus» ist, der dann zu Ende des Jahrhunderts in seiner geläuterten und wieder gläubig gewordenen Form als Kunstpriestertum erscheint.

Die Erzählung vom armen Spielmann könnte als die sentimentalische Darstellung des naiven Künstlers gelten, der seine Naivität und Ungebrochenheit damit bezahlt, dass er, in halbirrer Selbsttäuschung, als lächerlicher Stümper dahinlebt. Naiv ist der Spielmann allerdings nur, insofern er ein Grillparzerisches Wunschbild der Selbstgenügsamkeit und Selbstüberzeugung, ohne Leiden an der Kunst, ist. Aber er besitzt nicht die Gabe des naiven Künstlers, das Leben und Erleben unmittelbar in seine Kunst aufzunehmen. Er nimmt gar nichts auf. Nur Barbaras Lied. Dieses ist denn auch das einzige, was er gut zu spielen versteht.

Sappho will das Leben selber haben und verliert darüber alles andere. Die Versuche des armen Spielmanns, sich des Lebens zu bemächtigen, liegen lange vor der Zeit, da wir ihn in seiner entzückten Resignation kennenlernen, also vor seiner Künstlerexistenz, im Gegensatz zu Sappho. Er sieht als junger Mann, durch das Glas des Schaufensters, wie das Leben aussieht: da steht Barbara im heiteren Gespräch mit dem Fleischhauer. (Dass das Leben sich in der Gestalt eines Fleischhauers darbietet, deutet dabei auf Grillparzers romantischen Dichterstolz und auf die zu Ende des Jahrhunderts erfolgende Gleichsetzung von Wirklichkeit mit Vulgarität hin, wie sie sich in Mallarmés Vers «*le réel parce que vil*» ausdrückt.) Im Augenblick aber, da der arme Spielmann selber hinter die Scheibe tritt, hört das Leben sofort auf. Der demütige Lebenssucher ist nichts anderes mehr als der unwillkommene Störenfried. In seinem letzten grossen Anlauf ins Leben, als er Barbara zum erstenmal in seine Arme nehmen und küssen will,

gelingt dieser Kuss wieder nur auf die Glasscheibe, wohinter, sichtbar aber völlig von ihm getrennt, Barbara steht und sich gegen die Tür stemmt. Erst nach diesem Erlebnis findet der Spielmann seine Art des Künstlertums, d. h. sein reines Genügen im täglichen Gottesdienst der Kunstübung, bei völligem Verzicht auf das Leben. Nun ist er es selber, der das Leben ausschliesst, um Künstler bleiben zu können:

> Die Mitte des Zimmers von Wand zu Wand war am Boden mit einem dicken Kreidestrich bezeichnet, und man kann kaum einen grelleren Abstich von Schmutz und Reinlichkeit denken, als diesseits und jenseits der gezogenen Linie, dieses Aequators einer Welt im Kleinen, herrschte.

Das Bild des Aequators und die Metapher der Welt im Kleinen scheinen ungeheuer gross, wenn man bedenkt, auf welch kleine Verhältnisse sie angewendet werden. Man spürt deutlich, wie der Dichter hier zu einer wichtigen Interpretation der Spielmann-Existenz ausholt. In karikierter Form, unter der man vielleicht etwas wie Trotz und Auflehnung dagegen bei Grillparzer heraushören kann, wird hier ausgesprochen, was später, bei Mallarmé etwa, grundsätzliche Kunsthaltung ist und was in Tonio Krögers Gespräch mit Lisaweta programmatisch festgestellt wird: dass nämlich die Hingabe des Künstlers an sein Werk das Leben verschlingt und es ausschliesst. Dabei ist aber, und das ist die nächste wichtige Andeutung in der Grillparzerstelle, dieses Reich des Lebensverzichts und absoluten Kunstwillens zugleich das Reich der grössten Reinheit, ein Reich ohne Vermischungen. Rückwärts gewendet erinnert uns diese dem Schmutz gegenübergestellte Reinlichkeit der Kunstwelt an Schillers Reich der Ideale. Und so könnte die Grillparzerstelle eine Illustration des Goetheschen Schillerbildes sein:

> Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
> Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Aber vorausblickend, scheint uns die Zimmerhälfte des Spielmanns auch viel von Mallarmés absolutem Kunstbereich zu haben, aus dem der Zufall verbannt werden soll. Hofmanns-

thal, nach seiner Loslösung vom poetischen Nihilismus, kann dieses Reich zugleich preisen und vor ihm warnen. Seine Ariadne sagt:

> Es gibt ein Reich, wo alles rein ist.
> Es hat auch einen Namen: Totenreich.
> Hier ist nichts rein, hier kam alles zu allem.

Aber für den späteren Hofmannsthal galt es, sich eben in diesem lebendigen Reiche der unreinen Vermischungen zu bewähren, dem Lebendigen zu dienen.

Die Grillparzerstelle deutet daneben noch den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem poetischen Nihilismus und dem daraus folgenden Kunstpriestertum einerseits und dem daraus entsprungenen wirklichen Nihilismus Thomas Manns anderseits an. Hätte Thomas Mann jemals solch ein doppelt bewohntes Zimmer gleichnishaft beschrieben, so könnten wir sicher sein, dass die Seite der Handwerksburschen in einer lieblich-verführerischen Ordnung erglänzte, während die Künstlerhälfte mit allerlei verdächtigem Unrat angefüllt wäre.

Bei Grillparzer aber wird der «naive» Künstler mit sentimentalischen Augen gesehen, zugleich verherrlicht und karikiert. Seine tiefe Menschlichkeit und innere Reinheit hat er, wie Sappho, durch Leiden erworben. Sappho bekennt: «Ich hab gelernt verlieren und entbehren.» Dabei hat er aber, ganz im Gegensatz zu ihr, nicht seiner inneren Natur zuwider gehandelt. Denn dass der Stoff zur Idylle statt zur Tragödie, zur Erzählung statt zum Drama wird, ist nur dadurch möglich, dass der Künstler hier seine vollkommene Welt nicht verlässt, nicht zu verlassen braucht. Sappho, Medea, Libussa und sicher auch Esther gehen dadurch unter, dass sie eine feste absolute Welt verlassen und in eine andere Sphäre eintreten, am Leben teilnehmen. Dadurch verleugnen sie das ihnen Gemässe. Auch Melusina, die eine direkte thematische Verbindung zwischen *Sappho* und *Libussa* herstellt, geht beim Verlassen ihrer Welt nur dadurch nicht unter, dass sie Raimund noch rechtzeitig zu sich herüberzieht. In diesen Stücken aber spielen noch ganz andere Lebenserfahrungen und Überlieferungen mit. Nur in der *Sappho* ist dieser Übertritt vom Absoluten ins Lebendige ganz eindeutig das Künstlerproblem.

Schon Sapphos erste frohe Hoffnung auf Leben und Menschengemeinschaft kann sich nur durch stärkste Verurteilung der Kunst ausdrücken, vv. 45–46:

> Um euretwillen freut mich dieser Kranz
> Der nur den *Bürger* ziert, den *Dichter* drückt

und noch schärfer, vv. 57–58:

> Hier dünkt mir dieser Kranz erst kein Verbrechen,
> Hier wird die frevle Zier mir erst zum Schmuck.

Das sieht kaum anders aus als Tonio Krögers schlechtes Künstlergewissen und seine Sehnsucht nach den «Wonnen der Gewöhnlichkeit». Der Unterschied liegt lediglich in der verschiedenen Bedeutung des Bürgerbegriffes. Während Tonio Kröger im Bürger den Vertreter des Gewöhnlichen und der Ordnung sieht, die der parasitischen Unordnung seiner eigenen Existenz gegenübersteht, so ist der Bürger für Sappho vielmehr das schlechthin Lebendige, die Fähigkeit, Mensch unter Menschen zu sein und auf Menschen wirken zu können, so dass in ihrem Munde das Wort «Bürgerin» beinahe wie «Herrin» klingen könnte. Noch näher als mit Tonio aber scheint Sappho in der Verurteilung ihrer Existenz und ihrer Sehnsucht nach einfachem, tätigem Leben mit Hofmannsthals Toren Claudio verwandt zu sein, der abends am Fenster aus seiner schönen Kunstbehausung voll Verlangen ins Leben herausblickt. Dort wohnen die andern, «In engen Wänden eine dumpfe Welt». «Sie können sich mit einfachen Worten, — Was nötig zum Weinen und Lachen, sagen». Sie werden in täglicher Arbeit müde und «In allen ihren Wünschen quillt Natur». Aber dennoch, welch ein Unterschied! Denn Grillparzer, in der Stimmung des poetischen Nihilismus, lässt den Künstler, eine Dichterin, so sprechen, während Claudio ja der Ästhet, der Dilettant, der Kunstgeniesser ist, nicht aber der Künstler selbst.

Sappho also tritt gleich als ein Unding auf: eine Bürgerin im Lorbeerkranz. Nur eine merkwürdige, gefühlsbedingte Verblendung gestattet ihr, diesen Kranz auch jetzt noch aufzubehalten. Sie will ja keine Götterlieder mehr singen, sondern

nur noch zum Preise «von häuslich stillen Freuden», also doch wohl Spinn- und Wiegenlieder, zu denen man keinen Lorbeerkranz aufsetzt. Sie hört als Bürgerin einfach auf, Dichterin zu sein. Der Dichter steht hier ausserhalb des bürgerlichen Lebens. Er gehört einer andern Gemeinschaft an, die sich ideen- und entwicklungsgeschichtlich etwa so umschreiben liesse: sentimentalisch — romantisch — *esprit pur* — *maudit* — absolut — steril. Der erste Akt der *Sappho* ist einer der deutlichsten Ausgangspunkte für die Identifizierung von bürgerlichem Leben mit dem Leben überhaupt, in unvereinbarem Gegensatz zum Reich der Kunst. Diese Identifizierung und Gegenüberstellung ist durchaus nicht ein allgemein-romantischer Vorgang, sondern Teil des poetischen Nihilismus. Noch im Jahre 1801 schreibt Clemens Brentano an seine junge Schwester Bettine, die er doch zur Dichterin erziehen will:

> Sei fleissig und mach, dass Dir das bürgerliche Mechanische im Leben nicht verächtlich wird, es ist die Quelle von viel Geistigem. *

Im selben Jahr erscheint der *Heinrich von Ofterdingen,* worin die Kaufleute, durch ihre Erzählungen von fernen Ländern, als poetische Vermittler auftreten. In Grillparzers Tragödie aber ist es im Grunde eben diese moderne Verwechslung, diese Gleichsetzung von Leben mit bürgerlicher Enge, die einerseits *Sappho* von *Tasso* trennt und anderseits auf das Dandytum, das «*épater le bourgeois*» des späteren Jahrhunderts hinweist. So kann Sappho, die «Bürgerin», von ihrem «Bürger» Phaon rühmend sagen, vv. 89–92:

> Er war bestimmt, in seiner Gaben Fülle,
> Mich von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln
> In dieses Lebens heitre Blütentäler
> Mit sanft bezwingender Gewalt herabzuziehen.

Wenn Sappho dann, in der 3. Szene des ersten Aktes, Phaon ihrer eigenen Existenz vergleichsweise gegenüberstellt, dann klingt es ganz wie die Abwandlung eines Schillerschen Gedichts, *Das Glück,* worin der sentimentalische Dichter das Göt-

* Bettina von Arnim, *Sämtliche Werke,* I, 47.

tergeschenk der Charis neidlos am naiven Menschen sieht und preist:

> Selig, welchen die Götter, die gnädigen, vor der Geburt
> Liebten, welchen als Kind Venus im Arme gewiegt, [schon
> Welchem Phöbus die Augen, die Lippen Hermes gelöset,
> Und das Siegel der Macht Zeus auf die Stirne gedrückt!
> Ein erhabenes Los, ein göttliches ist ihm gefallen, [kränzt.
> Schon vor des Kampfes Beginn sind ihm die Schläfe be-

Grillparzer beschreibt die Charis mit fast denselben Worten, vv. 258–270:

> Verachte nicht der Götter goldne Gaben,
> Die sie bei der Geburt dem Kinde, das
> Zum Vollgenuss des Lebens sie bestimmt,
> Auf Wang und Stirn, in Herz und Busen giessen!

Diese «goldnen Gaben» sind das verdienstlose, unerzwungene Geschenk, Schönheit und Leichtigkeit, die Verheissung des Gelingens und des Glücks. Es ist jenes «äussere Glück», worum Thomas Manns Bajazzo die andern Menschen so sehr beneidet. Wenn dieser hohe Begriff der Charis, den Schiller auf Goethe anwendet, hier dem recht gewöhnlichen, gesunden, von keinen Erkenntnissen beschwerten Phaon gilt, so haben wir in diesem Phaon den ersten Vertreter von Nietzsches «blonder Bestie» und Tonio Krögers Hans Hansen vor uns. Ausdrücklich heisst es, v. 378:

> Dem Kräftigen gehört die Welt!

Sappho aber, im Gegensatz dazu, ist die Unfruchtbare, «la froide majesté de la femme stérile» mit dem «goût du Néant» auf der Zunge, wie es dann später bei Baudelaire heisst, vv. 271–273:

> Umsonst nicht hat zum Schmuck der Musenchor
> Den unfruchtbaren Lorbeer sich erwählt,
> Kalt, frucht- und duftlos drücket er das Haupt.

Bald, schon in der nächsten Szene, schwillt dieser Ton, die Unfruchtbarkeit und Lebensferne des Künstlers, zum Hauptthema an. Das Reich der Dichtung wird nun nicht mehr, wie

anfangs, im Gleichnis des kahlen Berggipfels, sondern in dem des Meeres versinnbildlicht. Man denke an dieselbe enge Verwandtschaft zwischen Leblosigkeit, Ruhe, Meer und Dichtung bei Swinburne. In Baudelaires *Moesta et Errabunda* wird zwar das Meer, als Sinnbild der dichterischen Flucht aus der Enge des Lebens, verherrlicht, aber der durch Schuldgefühle eingegebene Gedanke der Sterilität, als Jungfräulichkeit, ist gleichzeitig darin enthalten:

Bleu, clair, profond, ainsi que la virginité.

Sappho umschreibt die dichterische Existenz nun so, vv. 400–409:

Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er
Auf leichtgefügtem Kahn. Da grünt kein Baum,
Da sprosset keine Saat und keine Blume,
Ringsum die graue Unermesslichkeit.
Von ferne nur sieht er die heitre Küste
Und mit der Wogen Brandung dumpf vermengt,
Tönt ihm die Stimme seiner Lieben zu.
Besinnt er sich, und kehrt zurück,
Und sucht der Heimat leichtverlassne Fluren,
Da ist kein Lenz mehr, ach, und keine Blume.

Die Dichterin ist Herrscherin über ein unfruchtbares Gebiet, in dem sie nur unter grösster Gefährdung ihres Lebens sicher ist («leichtgefügter Kahn») und von dem aus sie sich ins Leben, in die organische Natur sehnt. Den selbstgenügsamen Trotz Baudelaires in seiner selbstgeschaffenen Welt, Algabals absolute Herrschergeste und Yeats' Befreiung in Byzanz von den «complexities of mud and mire» kennt Sappho hier noch nicht. In einem späteren Bild, das die verzweifelte Sappho gebraucht, sind dann die Elemente des Meeres und der öden Felslandschaft unter dem gemeinsamen Nenner der Unfruchtbarkeit vereint, vv. 1255–1259:

O verbannet mich
Weit in des Meeres unbekannte Fernen
Auf einen Fels, der schroff und unfruchtbar
Die Wolken nur und Wellen Nachbarn nennt
Von jedem Pfad des Lebens rauh geschieden.

Am Ende, da sie aufs Leben verzichtet und sich der Dichtung, die sie verwirkt hat, zurückgeben möchte, kann sie dies nur, indem sie sich in dieses Meer, das Sinnbild ihrer früheren Existenz, stürzt, so dass Rhamnes im eigentlichen Sinne recht hat, wenn er nach Sapphos Tod versöhnend die letzten Worte spricht, v. 2041:

> Sie ist zurückgekehret zu den Ihren!

Dieses Verweilen im absoluten Reich der Kunst einfach als «Weltschmerz» zu bezeichnen, wie Scherer das im Hinblick auf die Sappho-Stimmung tut, geht nicht an:

> Wir kennen die dunkle Gestalt mit dem geheimen tiefen Leiden in der Brust. Sie ist der stille Hausgeist, der die europäische Poesie der zwanziger Jahre durchwandelt. Auch Grillparzer kann sich den Stimmungen des Weltschmerzes nicht entziehen. Die Figur der Sappho ist daraus empfangen. *

Viel eher bezeichnet diese Stimmung eine genaue Vorform des Kunstpriestertums, das sich zu Ende des Jahrhunderts voll entwickelt. In seiner erhabenen Form vertritt es die Sappho vor dem Anfang der dramatischen Handlung, in seiner einfältigen Form der arme Spielmann.

Sapphos Beschreibung des Dichterreiches: «Da ist kein Lenz mehr, ach, und keine Blume», deutet schon ganz klar auf den mythischen Ursprung dieses dichterischen Existenzsymbols, dem eigentlichen Mythos des poetischen Nihilismus, hin: Persephone herrscht in unfruchtbaren Hainen, lenzlos und verwiesen. Das Reich der Form, des Unverweslichen, der Dichtung, ist nicht einfach, als Kunst, dem Leben entgegengesetzt, es ist das Gegenteil des Lebens, das Reich des Todes. Nachdem Sappho von Phaon verlassen ist, wird ihr dies klar, vv. 952–957:

> Von beiden Welten Eine musst du wählen,
> H a s t du gewählt, dann ist kein Rücktritt mehr!
> Ein Biss nur in des Ruhmes goldne Frucht,

---

* W. Scherer, *Vorträge und Aufsätze* . . ., Berlin 1874, S. 215 ff. Zitiert in dem ausgezeichneten Buch von Douglas Yates, *Franz Grillparzer, A Critical Biography*, Oxford 1946, S. 51.

Proserpinens Granatenkernen gleich,
Reiht dich auf ewig zu den stillen Schatten
Und den Lebendigen gehörst du nimmer an.

Der Granatapfel ist zur «goldnen Frucht» geworden. Man hat sie sich metallen vorzustellen. Wie ja auch Aeneas den Zugang zur Unterwelt nur durch den metallisch goldnen Zweig gewinnt. Wir sind in den künstlichen Garten, das anorganische, unverwesliche Zauberreich des Dichters eingetreten. Wir kennen diesen Garten aus Klingsohrs Märchen, wo, tief unter der Erde, metallne Blumen wachsen, gesondert von der erstarrten und erlösungsbedürftigen Vernunftwelt des Arcturus. Zwar ist das künstliche Dichterreich bei Novalis noch kein Verbannungsort, kein Platz der Verdammten, Frevelhaften und Unfruchtbaren; noch nicht die wüste unmenschliche Welt Sapphos, die sündige Gegenschöpfung Baudelaires im *Rêve Parisien* oder die verzweifelte Reinheit Hérodiades und Algabals. Aber es ist ein Unterreich, der Natur entrückt, das sich dem milden friedlichen, erotischen Paradies der Toten nahe verwandt zeigt. Denn die Toten, im geplanten späteren Teil des *Ofterdingen,* sind auch nur von Anorganischem, «viel Kleinodien und Juwelen», umgeben. Die Abgeschiedenen erfahren die Aufforderung:

Schüttelt eure goldnen Ketten
Mit Smaragden und Rubinen
Und die blanken, saubern Spangen,
Blitz und Klang zugleich.
Aus des feuchten Abgrunds Betten,
Aus den Gräbern und Ruinen,
Himmelsrosen auf den Wangen
Schwebt ins bunte Fabelreich.

«Fabel» aber bedeutet im *Ofterdingen*-Umkreis «Dichtung».

Mit einem erstaunlichen Scharfblick hat Jean Paul schon im Jahre 1804 die Tragweite dieses Novalisschen Mythos erkannt. Im Abschnitt *Poetische Nihilisten* seiner *Vorschule der Ästhetik* (§ 2) erscheint Novalis als «ein Seiten- und Wahlverwandter der poetischen Nihilisten, wenigstens deren Lehensvetter». Der auf den Dichter übertragene Persephone-Mythos

stellt seinen Urheber Novalis * an den Anfang einer neuen Familie von Dichtern. Grillparzer schrieb an Müllner über seine *Sappho:*

> ... Dazu gesellte sich, sobald das Wort *Dichterin* einmal ausgesprochen war, natürlich auf der Stelle der Kontrast zwischen Kunst und Leben (wenn die Ahnfrau unwillkürlich gewissermassen eine Paraphrase des berüchtigten d'Alembertischen *malheur d'être* geworden ist, so dürfte wohl die Sappho ein in eben dem Sinne wahres *malheur d'être poète* in sich fassen).

Von Grillparzers *malheur d'être poète,* zu Vigny's *esprit pur,* zu Baudelaires *poète maudit* und Mallarmés *absence* geht eine innere Verbindung. – Im selben Abschnitt sagt Jean Paul ferner:

> Daher suchen dichtende Jünglinge, diese Nachbarn der Nihilisten, z. B. eben Novalis oder auch Kunst-Romanschreiber, sich gern einen Dichter oder Maler oder anderen Künstler zum darstellenden Helden aus, weil sie in dessen weiten, alle Darstellung umfassenden Künstlerraum alles, ihr eigenes Herz, jede Ansicht und Empfindung kunstgerecht niederlegen können; sie liefern daher lieber einen Dichter als ein Gedicht.

Es ist, als hätte Jean Paul geahnt, dass von nun an in immer zunehmendem Masse der Dichter sich selber reflektieren wird und seine eigene Existenz zum fast ausschliesslichen Inhalt seines Werkes machen wird. Schon Brentano hat, in der ersten Zeit seiner Freundschaft mit Arnim, keinen sehnlicheren Wunsch, als selber überhaupt nicht mehr zu dichten, sondern vom Freunde gedichtet zu werden. ** Aus dieser Dichtung über den Dichter entsteht eine neue Gedichtsform, die, bei Baudelaire und dem frühen Mallarmé sichtbar, von Grillparzer in die deutsche Literatur eingeführt wird. Eine Situation oder

---

* Der Zusammenhang zwischen Goethes *Proserpina* und dieser Frage ist an anderem Ort dargestellt worden; vgl. *Das Problem des Dichters in Goethes Triumph der Empfindsamkeit, Monatshefte,* University of Wisconsin, März 1948.

** Vgl. *Briefe aus dem Brentano-Kreis,* mitgeteilt von Ernst Beutler, *Freies Deutsches Hochstift,* 1934/35, S. 408—409.

eine Anreihung noch unverbundener Situationen bilden den symbolischen Rahmen für eine letzte Strophe, in der deutlich auf den Dichter hingewiesen wird. Die vorhergehenden Bilder, die beim ersten Anblick wie Beschreibungen um ihrer selbst willen aussehen, weisen sich dann nachträglich als Umschreibung des dichterischen Daseins aus. Die Technik dieses dichterischen Vorgangs ist nicht neu. Im Barock galt es, auf diese Weise den sonst nicht fassbaren, abstrakten, göttlichen Begriff klarzumachen. So scheint Brockes' Gedicht über die Kirschenblüte anfangs ein reines Naturgedicht zu sein, bis dann am Ende auftrumpfend gesagt wird, dass dieses weisseste Weiss der Kirschblüte im Mondschein, das selbst den Schnee dagegen schwarz erscheinen lässt, noch um ein Vielfaches durch die Weisse des Lichts der Gottheit übertroffen wird. Nur um dieses Begriffs willen ist der Kirschblütenzweig in heimlicher Absicht benutzt worden. Oder in Goethes *Gesang der Geister über den Wassern* erfährt die Naturbeschreibung plötzlich in der letzten Strophe ihre tiefere Bedeutung durch das «also der Mensch und sein Schicksal». Nun aber heisst es zum erstenmal: «also der Dichter». Nicht als Mensch, nicht stimmungsmässig vergleicht sich der Dichter hier, sondern existentiell. Die Tätigkeit des Dichters als einer gefährlichen, oft selbstzerstörerischen, immer ungemeinen Ausnahmebeschäftigung wird umschrieben. In *Abschied aus Gastein,* aus dem Sommer 1818, also aus der Zeit unmittelbar nach der *Sappho,* verwendet Grillparzer drei Bilder: den erstorbenen Baum, der im Wiederaufblühen sich selbst verzehrt; die Auster, die die Perle nur als ein Krankheitsprodukt hervorbringen und den Wasserfall, der erst durch den äusseren Widerstand der Felsen regenbogig sprühen kann. Dann die existentielle Deutung:

> Der Dichter so; wenn auch vom Glück getragen,
> Umjubelt von des Beifalls lautem Schall,
> Er ist der welke Baum, vom Blitz geschlagen,
> Das arme Muscheltier, der Wasserfall.
> Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen,
> Gesprochen in ein freudeloses All;
> Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
> Gelöste Teile sinds von seinem Leben.

Baudelaire verfährt genau so, wenn er den Albatros als Herren im Azur beschreibt, der unter Menschen zum Spott wird, und in der letzten Strophe den Hinweis auf die Selbstdarstellung gibt:

Le Poète est semblable au prince des nuées,
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Grillparzers oft zitierter Vierzeiler:

Du nennst mich Dichter? Ich verdien es nicht,
Ein andrer sitzt, ich fühl's, und schreibt mein Leben,
Und soll die Poesie den Namen geben,
Statt Dichter fühl ich höchstens mich Gedicht.

sagt im Grunde dasselbe, was Mallarmé einmal einem Reporter, der ihn über sein Privatleben ausfragen wollte, entgegnete: «Je ne vis que sur le papier; et si peu.» Das Leben selber hört auf, um nur im Kunstwerk in einer immer fortschreitenden Existenzanalyse wirklich zu werden. Jede Situation, jedes Symbol sind, bei Mallarmé vor allem, immer neue Aussagungsweisen über die dichterische Existenz. Grillparzers äusseres Leben hat ja nach dem Misserfolg von *Weh dem der lügt* im eigentlichen Sinne aufgehört. Wenn er nicht mehr als Dichter gelten kann, vor der Welt und vor sich selber, hat er auch zu leben aufgehört:

Was jedem Menschen schwer gefallen,
Einst ist das Bitterste von allen,
Vermissen, was schon unser war,
Den Kranz verlieren aus dem Haar,
Nachdem man sterben sich gesehn,
Mit seiner eignen Leiche gehn.

So lebt denn auch die spätere, verlassene Sappho, die sich früher sentimentalisch nach Natur und Leben gesehnt hatte, nun in einem neuen Sehnsuchtszustand: dem der Rückerinnerung. *

* Der Versuch, in ein verschwundenes Paradies zurückzukehren, Persephones eigentliche Lebensstimmung, wird bei Baudelaire zu einem dichterischen Programm: Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers *l'Eden perdu*.

Nun erscheint ihr ihre frühere Existenz als Dichterin wie ein entschwundenes Paradies, ein reines und schuldloses Leben. Hier scheint ein grundsätzlicher Unterschied zwichen Baudelaire, *poète maudit,* und Sappho, der Dichterin im Stande der Unschuld, zum Vorschein zu kommen. Baudelaire betrauert das verscherzte Eden aus dem Gefühl seines verruchten Dichtertums heraus. «Le vert paradis des amours enfantins» und «L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs» wird in *Moesta et Errabunda* dem «paradis parfumé» seines dichterischen Willens gegenübergestellt. Der *poète maudit* also wird erst dadurch zum Dichter, dass er die Unschuld des grünen Kindheitsparadieses mit der Ruchlosigkeit des künstlichen Paradieses vertauscht, während die spätere Sappho, in der Rückerinnerung, gerade ihr Dichtertum als unschuldig und ihre Schuld, d. i. ihr dichterisches Versagen, im Verlassen dieses schuldlosen Ortes sieht. Sie will es nun nicht mehr wahr haben, dass ihr das Reich der Dichtung einmal als «frevler» und «verbrecherischer» Ort erschien. Sie sieht sich nun als einen *poète béni;* allerdings weniger durch wirkliche Einsicht ins Wesen des Dichterischen, als durch schlimme Erfahrungen und persönliche Enttäuschungen belehrt.

Nun erhält, rückschauend, ihre anfängliche Lobpreisung Phaons einen deutlich ironischen Doppelsinn. Damals sagte sie, vv. 89–92:

> Er war bestimmt, in seiner Gaben Fülle,
> Mich von der Dichtkunst wolkennahen Gipfeln
> In dieses Lebens heitre Blütentäler
> Mit sanft bezwingender Gewalt herabzuziehen.

Nun hat sich die Bedeutung des doppelsinnigen Wortes «herabzuziehen» geändert. Von Phaon verlassen, gebraucht Sappho dieses selbe Wort in seiner andern Bedeutung, indem sie zugleich das Bild der Wüste, in direkter Umkehrung, auf das Leben und nicht mehr wie vorher auf das Reich der Dichtung anwendet, vv. 1280–1283:

> Und ew'ge Jugend grünte mir ums Haupt.
> Da kommt der Rauhe und mit frechen Händen
> Reisst er den goldnen Schleier mir herab,
> Zieht mich hernieder in die öde Wüste.

Zwar schimmerte schon am Anfang, bei dem Bild der «wolkennahen Gipfel» für die Dichtung, unter der *malédiction* die *bénédiction* des Dichters hervor, der zwar ruchlos, aber doch fern vom Gemeinen lebt. Die Verherrlichung der dichterischen Unschuld aber entsteht bei ihr erst dann, wenn sie keine Dichterin mehr ist, vv. 941–945:

> O Törin! Warum stieg ich von den Höhn,
> Die Lorbeer krönt, wo Aganippe rauscht,
> Mit Sternenklang sich Musenchöre gatten
> Hernieder in das engbegrenzte Tal
> Wo Armut herrscht und Treubruch und Verbrechen?

Und noch deutlicher, im Gleichnis einer paradiesischen Landschaft, vv. 1272–1273:

> Ich stand so ruhig in der Dichtung Auen,
> Mit meinem goldnen Saitenspiel allein.

Dies ist freilich nur der Ton der sentimentalischen Elegie, die Stimmung der Jungfrau von Orleans oder der Kassandra, Schillerisch bis in den Tonfall hinein. Hier hat sie auch wirklich etwas verloren, und der Verlust hat eine gegenständliche, nicht durchaus existentielle Färbung. Anders aber ist es, wenn sie sich im Vollbesitz ihres Glücks, während sie liebt und sich wiedergeliebt glaubt, zu arm fühlt und ein verlorenes Paradies beklagt, vv. 380–383:

> O gebt mir wieder die entschwundne Zeit.
> Löscht aus in dieser Brust vergangner Leiden,
> Vergangner Freuden tiefgetretne Spur.

Diese Klage entstammt nicht etwa (oder zumindest nicht ausschliesslich) dem Wunsch, jünger und daher Phaon näher zu sein, wie es scheinen könnte. Denn sie fährt fort, vv. 385–392:

> Lasst mich zurücke kehren in die Zeit,
> Da ich noch scheu mit runden Kinderwangen,
> Ein unbestimmt Gefühl im schweren Busen,
> Die neue Welt mit neuem Sinn betrat,
> Da Ahnung noch, kein quälendes Erkennen
> In meiner Leier goldnen Saiten spielte,

Da noch ein Zauberland mir Liebe war,
Ein unbekanntes, fremdes Zauberland! *

Die Ahnung wird der Erkenntnis vorgezogen, die Sehnsucht nach Liebe der Liebe selber; nicht ankommen zu müssen, nur zu fahren; werden statt sein. Das ist urromantischer Gefühlsinhalt. Aber dass diese Regung hier als Erinnerung, als Rückblick auftritt, weist vom Sentimentalisch-Romantischen schon zum Kult des *Eden perdu,* der *vie antérieure* als eigentlicher Lebensstimmung hin. Noch Algabal trauert darüber, den Tempel verlassen zu haben. Die Novalissche Rückwendung in ein verklärtes Mittelalter und in ein reines Kindheitsalter der Menschheit entspringt zwar auch einem persönlichen Verlust, dem Tod Sophies, trägt aber doch, als menschheitliche Kosmogonie, immer das Versprechen der Erlösung in sich. Im poetischen Nihilismus aber ist eine solche kosmogonische Erlösung nicht mehr miteinbegriffen; alle Erlösung kommt aus der Kunst selbst. Kunst wird Rausch, vv. 280–284:

Lass uns denn trachten, mein geliebter Freund,
Uns b e i d e r Kränze um die Stirn zu flechten,
Das Leben aus der Künste Taumelkelch,
Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens.

In der Wiener Ausgabe wird darauf hingewiesen (I, 444), dass «Taumelkelch» biblisch und in die Sprache Klopstocks, Goethes und Schillers übergegangen ist. Die Bibelstelle aber meint den Taumel des Lebens und Schillers «Lethes Taumeltrank» Tod und Vergessen. Die *Kunst* als Taumel erscheint wohl nur hier zu dieser Zeit. Der Kunsttaumel wird bei Baudelaire als «paradis artificiel» und «paradis parfumé» und beim frühen George als «künstliche Himmel» umschrieben, aus denen George sich dann durch die Katharsis des *Algabal* befreit. Grillparzers Charakterisierung der Kunst als Taumel könnte den Gedanken nahelegen, dass Sapphos wirkliche dramatische Schuld nicht darin bestehe, dem strengen Götterdienst untreu geworden zu sein, sondern dass sie sich in ihrer Kunst zu weit vom Leben entfernt hatte und nun an der Rache, die das

* Vgl. hierzu die letzte Strophe von *Jugenderinnerungen im Grünen:*

Und also sitz ich an derselben Stätte,
Wo schon der Knabe träumte, sass und sann.
Wenn erst ich das Verlorne wieder hätte,
Wie gäb ich gern, was ich seitdem gewann.

Leben an ihr nimmt, zugrunde gehe. Klingt es nicht fast wie eine versteckte Selbstanklage, wenn Sappho, nach ihrer Enttäuschung, ihr früheres Leben der Kunst beschreibt? vv. 1272 bis 1275:

> Ich stand so ruhig in der Dichtung Auen,
> Mit meinem goldnen Saitenspiel allein,
> Hernieder sah ich auf der Erde Freuden,
> Und ihre Leiden drangen nicht zu mir.

Und weiter unten, v. 1279:

> Was meinem Lied ich gab, gab es mir wieder.

Dies ist wohl eine der bündigsten Formeln des *l'art pour l'art*. Hätte sie sich Freuden und Leiden gleichmässig entzogen, so könnte man sie, wie Unsterbliche, für eine göttlich Entrückte halten. Aber sie saugt die Freuden der Menschen aus der Ferne auf und lässt nur ihre Leiden nicht zu sich heran; eine tiefe dichterische Schuld, die sich rächen muss. Auch hierin wird deutlich, wie sehr sich Sappho von Tasso unterscheidet und wie ungriechisch sie ist. Die Verherrlichung der Helden und Götter war ja in der Antike keine Privatangelegenheit des Dichters, sondern eine mit dem allgemeinen Religiös-Nationalen immer verbunden bleibende Tätigkeit. Diese völlige Selbstgenügsamkeit, der des armen Spielmanns ähnlich, beruht wieder auf der Verwechslung von Leben mit bürgerlicher Enge. Und wie spricht Sappho von Melitta, die sie erzogen hat und verstossen will! vv. 1244—1246:

> Sie ist mein Werk! Was wär sie ohne mich?
> Und wer verwehrt dem Bildner wohl sein Recht
> Das zu zerstören was er selber schuf?

Also auch das Menschenleben war ihr ein Kunstwerk, das man eigenmächtig formt und dessen man sich bedient. Und das verhöhnte Leben rächt sich, genau wie bei Hofmannsthals Claudio. Aber Grillparzer hat dieses Motiv nur anklingen lassen. Zur dramatischen Lösung hat er es nicht verwandt. Es ist sogar zweifelhaft, ob in der sentimentalischen Klage Sapphos wirklich eine Selbstanklage und damit eine neue Einsicht in ihr früheres Dichtertum enthalten ist oder ob ihr ästhetischer Nihilismus nicht Grillparzers eigne Kunstauffassung auf dieser Frühstufe ausdrückt.

CHRONIK

EINFÜHRUNG IN DEN FRANZÖSISCHEN REALISMUS

Wir sind nicht mehr sehr sicher über die Meinung des Wortes Realismus, in einem Jahrhundert, das uns fast jedes Jahr einen neuen Wirklichkeitsbegriff anbietet. Sachlichkeit und neue Sachlichkeit, Surrealismus und Surnaturalismus, Funktionalismus der Architektur, Neorealismus, die Reportage als Romanform, die konkrete Kunst und selbst die abstrakte, — alles beansprucht einen höchsten Grad von Wirklichkeit auszusagen, jede Kunstrichtung verbürgt sich, den entscheidenden Schritt zur Erfassung der Wahrheit zu tun. Angesichts einer derartigen Begriffsfülle tut es gut, an den Anfang der Diskussion hinunterzusteigen — an einen der entscheidenden und manifesten Anfänge wenigstens — wo das Wort Realismus sich noch in einen lebendigen und verbindlichen Gegensatz stellte zu anderen künstlerischen Haltungen, gewisse Dinge umfasste und andere ausliess.

Dem am Ende des vergangenen Jahres neu aufgelegten Essaiband Hugo Friedrichs, *Drei Klassiker des französischen Romans,* eignet daher noch dieselbe Aktualität, wie zur Zeit seines ersten Erscheinens. * Der Titel könnte irreführen. Wohl werden die Vertreter des grossen französischen Romans, Stendhal, Balzac, Flaubert, in einzelnen Aufsätzen nacheinander behandelt — und wir werden hier versuchen, aus den dichten Darstellungen ein paar Züge anzudeuten —; darüber hinaus aber geht es um die Ermittlung einer ganzen und zusammengehörenden Welthaltung: Friedrich fragt immer auch nach dem Wesen des realistischen Romans schlechthin, nach dem, was in seinem Bereiche Wirklichkeit heisst und als solche wirksam wird.

Der Autor wendet sich ebensosehr an den *Leser,* wie an den *Theoretiker* und *Forscher* des Romans. Der Band will ausdrücklich eine Einführung sein, und er wurde zu einem Meisterbeispiel der Einführungskunst: alles müht sich um Anschauung und Darstellung, nichts bleibt blosse Abhandlung; er zieht nicht Arabesken um einen Bestand von Kenntnissen, die er beim Leser voraussetzt, — und die doch wenige haben, wenn es darauf ankommt, — sondern trägt alle Elemente selber heran, die der zu vermittelnden Einsicht notwendig sind. Die Sätze prägen, ohne in falscher Weise zu simplifizieren, eine fast skulpturhafte Anschaulichkeit, die nichts im Halbdunkel und Unentschiedenen belässt; und wer sich nach der Lektüre des Bandes

---

* Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1950 (erstmals erschienen im Jahr 1939).

zurückbesinnt, dem fügen sich die wesentlichen Züge der gezeigten Dichterwelten zu bildhafter Prägnanz zusammen.

* * *

Was ist das kennzeichnend Neue, die schöpferische Erfindung des klassischen Romans? Um dies zu ermitteln, ist es notwendig, den Blick über ein weiteres Gebiet zu lenken. Der Autor stellt denn auch seinen drei Monographien ein Kapitel voran, in dem er die wichtigsten allgemeineren Positionen knapp andeutet: die Geschichte des Romans, sein Hervorgehen aus Fabel- und Märchenwelten, weshalb sich lange mit dem Gattungsbegriff das höchste Anrecht auf Phantasie und freie Erfindung verbindet. Er erinnert daran, wie das 18. Jahrhundert, wo es den Anspruch auf Wirklichkeitsgehalt manifestieren wollte, zu den Bezeichnungen «histoire vraie», «mémoires» griff. Bis das 19. Jahrhundert den Begriff mit ganz neuen Inhalten füllte und einen Romantypus erschuf, dessen Wesen sich mit dem rücksichtslosesten Wahrheitswillen verbindet.

Wahrheit und Wirklichkeit: keine Kunst kommt ohne diese Werte aus. Meinten sie aber bis anhin eine innerliche und zeitlose Wirklichkeit des menschlichen Verhaltens schlechthin, so sucht der neue Roman das Menschliche in der Verwirklichung durch zeitbedingte Verhältnisse hindurch zu ergreifen; er wird zum Instrument einer immer exakteren, phantasiefreieren Wirklichkeitserforschung.

Mehr als vor jeder anderen Kunstschöpfung ist es also wichtig, dass wir uns eine genaue Vorstellung machen von dem Boden, worauf sie entstanden ist, dem politischen Klima, den sozialen und ökonomischen Verhältnissen, der seelischen Gestimmtheit jener ganzen Zeit. All das wird in dem einleitenden Kapitel geschildert — die Unruhe der mächtigen Gesellschaftsumschichtungen — die Dynamik der Regierungsablösungen — die damit verbundene rasche Aufeinanderfolge von politischer Hoffnung und Enttäuschung — der scheinbar endgültige Sieg von Geld, Maschine und Masse über alle anderen Werte — der endlich aus all dem mitbestimmte tiefe Pessimismus des Jahrhunderts.

Verschiedene Haltungen sind einer derart entseelten Welt gegenüber möglich und wurden damals auch eingenommen: die Zeitflucht der Romantik und anderseits das fast verbissene illusionslose Darin-Standhalten. «Es ist das Eigentümliche des sogenannten Realismus, dass ihn die entzauberte Einsicht in die Alltäglichkeit, in den unheroischen Arrivismus der Zeit nicht zur Flucht in die ästhetische Illusion getrieben, sondern im Willen zur Erkenntnis gestärkt hat.»

Aus der Forderung nach unbedingter Erkenntnis und grösster Exaktheit in der Darstellung der verhassten und täglich erlebten

Welt, erwuchs dem realistischen Roman — besonders eines Balzac — der Vorzug, zum grossartigsten und genauesten Dokument der Epoche geworden zu sein. Da aber sein Autor selber ein Kind der Zeit ist, spiegeln die Erzählungen nicht nur deren Inhalte, vielmehr auch die in ihr vorherrschenden Anschauungsweisen selber. «Das 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch die Übertragung der wissenschaftlichen Methode auf die Betrachtung der moralischen und sozialen Welt. Das Kausalitätsgesetz beherrscht ihre Erklärung, sei es durch Ableitung der seelischen und sozialen Vorgänge aus physikalischen und physiologischen Umständen, sei es durch rein psychologische Verkettung. Der Roman hat, vorstossend oder mitläufig, einen ausserordentlichen Anteil an dieser Sehweise. Er sucht den Menschen nicht mehr in der Freiheit, sondern in der Determiniertheit. Das Zeitgefühl dieser Epoche steht unter der Herrschaft der Schicksalsidee, deren Merkmal die Entwertung des Willens ist.» Aus dieser «Entwertung des Willens» aber wird weitgehend das bestimmt, was dem klassischen französischen Roman überhaupt «Wirklichkeit» heisst und das man in einer äussersten Knappheit und Konzentration mit Hugo Friedrich so fassen könnte: «Für ihn (den französischen Roman) ist der eigentliche Ausweis, dass etwas Wirkliches in der Tat wirklich ist, dies, dass es den Menschen zurücktreibt» und in keiner Weise von ihm verwandelt werden kann.

Der Weg aber, auf dem jeder diesen Ausweis erbringt, die schöpferische Möglichkeit, die jedem gegeben wurde, um vor dieser Realität und dem Leiden an ihr zu bestehen, das unterscheidet Stendhal, Balzac und Flaubert grundlegend voneinander; aus ihr ergibt sich ihre eigenste künstlerische Physiognomie.

* * *

Was in dem Kapitel zu *Stendhal* dargestellt wird, könnte man in Anlehnung an einen anderen Aufsatz Hugo Friedrichs mit «Stendhals Paradox» überschreiben. Gegenstand ist das, — wenn wir es am Cliché der Durchschnittsliteratur messen, — scheinbar Un-natürliche, Un-wahre, Absurde in Stendhals Werk, das freilich in Wirklichkeit auf ein tieferes Eindringen des Dichters in das Spiel der menschlichen Seele hinweist.

Schon seine politische Situation ist auf paradoxe Weise zwiefach. Da ist der jakobinische Stendhal, der aus der hassverbissenen Opposition zu seiner königstreuen Familie zum Hasser jeglicher Bindung wird; und gleichzeitig der aristokratische Stendhal, Schüler des 18. Jahrhunderts, Erbe von La Rochefoucauld, und Bewunderer aller aus menschlicher Grösse herrschenden Naturen.

Stendhals Phantasie erfindet nicht unabsehbar Neues, sie stellt vielmehr eine beschränkte Zahl von Vorgängen und Situationen nur in immer neue Lichter. In die tiefste Meinung und in die Struktur dieser Vorgänge einzudringen, die mit der zähen Beharrlichkeit von Ursituationen auftauchen, darum ist es Hugo Friedrich zu tun. «Sie gehen alle aus einer Wurzel hervor: aus dem Hassverhältnis des Erzählers und der Romangestalten zur Umwelt und aus der zu Widerstand und Trotz sich entwickelnden Richtung der Charaktere.» Besonders aufschlussreich ist das Verhalten von Julien Sorel in *Le Rouge et le Noir* — diesem Plebejer, der Mme de Rênal und Mathilde wegen ihrer sozialen Stellung gleicherweise hasst und sie aus diesem Hass — oder eher einer paradoxen Hassliebe — zur erotischen Hörigkeit zwingt. Hugo Friedrich zeigt die dichtesten Momente einer immer gleichen Strategie, die im Verhalten zu diesen Frauen zum Ausdruck kommen, auf: Die Momente, in denen der Machtsüchtige das aufwallende Gefühl seines Herzens systematisch zum Erkalten bringt, in dem er ihm seine aufsässig arrivistische Berechnung entgegensetzt. Sorel ist der eigentliche stendhalsche Typus des Verkleideten, Verstellten, dessen zunehmende Maskierung nach aussen eine an ihrem Ende tragisch sich auswirkende Vereinsamung nach innen mit sich bringt.

Die «hohe Schule» für Juliens Verkleidungstaktik ist der Priesterstand. «Der Priesterstand bietet ihm, dem Roturier, die einzige Möglichkeit zum Machttriumph. Damit wird Julien zum Inbegriff einer Zeit, die in der verkleideten Aufsässigkeit die einzig mögliche Form des Heldentums und der revolutionären Freiheit sieht. Er ist eine grossangelegte Natur, die durch die ungemässen Zeitverhältnisse zum Tartuffe wird. Seine Entwicklung besteht darin, dass er von Erfahrung zu Erfahrung, das ist von Kapitel zu Kapitel, die Selbstkontrolle zum Zwecke der Verkleidung und Angleichung lernt, gleichsam Jahresringe ansetzt, hinter denen sein ursprünglicher Idealismus, sein von Natur aus bewundernswerter — und von Stendhal bewunderter — Selbstbehauptungswille sich tiefer und tiefer versteckt.»

Von *Le Rouge et le Noir* geht der Autor weiter zu den andern Werken, zur Charakterisierung ihrer Gestalten, der Zusammenfassung ihrer mittelsten — und immer wieder paradoxen Episoden — was freilich durch die kritische Sinngebung weit mehr ist als ein blosses Zusammenfassen.

Was von den frühen Schriften bis zu der *Chartreuse*, dem späten Meisterwerk, geschieht, ist keine grundsätzliche Verwandlung, es ist Erweiterung. Die zeitbedingte Erfahrung eines Sorel oder Lucien Leuwen weitet sich zum überzeitlichen Gesetz, — der Dichter tut den endgültigen Schritt von der Zeit-Anschauung zur Welt-An-

schauung. So scheitert die Herzogin von Sanseverina nicht mehr an den Gegebenheiten der Zeit, sondern an dem absurden Gesetz des Menschlichen schlechthin; «auch sie entwirft, aus der Leere der Gegenwart, das Bild der grossen Naturen, und auch sie erfährt das Wirkliche, nunmehr in der allgemeinsten Weise, als Widerstand, woran der Mensch zerbricht, weil er eine Übereinstimmung mit ihm nirgends finden kann.»

Denn bei diesem Dichter wirkt überall das Bewusstsein einer gleichsam prästabilierten Disharmonie. Wirklichkeit, das steht hier für alle Missverhältnisse, das ist die ewig unwandelbare Verneinung jeder grossen Idee, jedes grossangelegten Menschentums. «Sie (die Wirklichkeit) ist gewonnen aus dem Absturz und als unaufhörlich gesetztes Gegenbild gegen alle Vollkommenheitsvorstellungen. Sie ist erzeugt als Enttäuschungsprodukt und enthält daher kraft ihres so entstandenen Wesens die Unmöglichkeit, mit dem wünschenden, gläubigen, friedesuchenden Subjekt übereinzustimmen; sie ist das permanente Nichteintreten der Vollkommenheitshoffnungen», sagt Hugo Friedrich, und weiter noch, in kritischer Auseinandersetzung mit dem Realismus überhaupt: «Stendhals Julien ist zwar das Produkt einer ungemässen Umwelt, aber er konnte das nur werden, weil seine Natur nicht mächtig genug war, umwandelnd in diese Umwelt einzugreifen. Die Schuld, welche nicht ihn, sondern die Zeit beschatten sollte, beschattet in Wahrheit beide. Sie beschattet den Autor Stendhal. Es ist die Schuld des Fatalismus, der Erbkrankheit des 19. Jahrhunderts, die hier, bei Stendhal, zu erwachen beginnt und welche die Erfahrung einer Epoche zur Erfahrung eines ganzen Daseins erheben will, indem sie den Menschen überall unter das Gesetz der prästabilierten Disharmonie stellt, das von keinem planenden Willen durchbrochen werden kann. Es ist die Schuld des Unvermögens zur Tat.» —

Stendhal ist gegenüber den folgenden Aufsätzen zu kurz gekommen. Es liegt zum Teil bedingt in der Themastellung. Friedrichs innerstes Anliegen ist das Verhältnis seiner Dichter zur «Wirklichkeit» — ohne dass dieses Anliegen freilich aufdringlich oder gar dogmatisch würde. Nun ist zwar beispielsweise bei Flaubert alles, die Sprache, die Romantechnik, Struktur der Kapitel und Szenen, kurz sein ganzer Stil, eine innerste direkteste Funktion dieses Verhältnisses, und alle dichterischen Qualitäten können in dessen Horizont zur Sprache kommen. Bei Stendhal trifft dies nicht in so zwingendem Masse zu. Es gibt da etwas, das im Blickfeld des Wirklichkeitsbezuges nicht aufgeht. Stendhals Kunst strömt immer wieder ein Glückhaftes aus, das in keinem rationalen Verhältnis steht zu der hier dargetanen tragischen Erfahrung der Gestalten. Eine An-

mut waltet, ein Zauber, der dem Be-greifen entgeht und kaum von etwas abgeleitet werden kann: ein ganz und gar Geschenktes, genau wie ja auch das Empfinden dieser Anmut, wie Stendhal meinte, nur geschenkt werden kann — «to the happy few».

So vermittelt das, was bei Stendhal deutend aufgezeigt werden kann, fast notwendigerweise den Eindruck, es sei da mehr Psychologie als Poesie vorhanden. Als das aber, als eine in die wesentlichen psychologischen Tiefen dringende Erfassung des Dichters, sind diese Seiten ein Beitrag, den man nicht missen möchte.

* * *

Wie soll man in weniger als 40 Seiten eine nur annähernde Anschauung geben von *Honoré de Balzac,* dessen urtümliche Gewalt, dessen Monumentalität und gigantischer Lebenshunger den Raum von 90 Romanen brauchte und die Physiognomie von 2000 Gestalten, um sich nur annähernd zu verwirklichen? Es scheint ein unmögliches Unterfangen. Hugo Friedrich meistert es, indem er die Extensität des Dichters in der Intensität der fast aphoristisch gedrungenen Sprache seines Essais irgendwie zu spiegeln sucht und indem er das Überdimensionierte, Massenhafte selber zum zentralen Thema macht.

Er zeigt es beispielsweise an Balzacs Menschen, «diesen Willensriesen der Tugend und des Lasters»; an seinen polyphonen Bildern, der Schilderung einer Stadt etwa, an dem scharfen Belichten selbst der Nebenfiguren, damit das Ganze der Gesellschaft möglichst dicht gegenwärtig sei. Er zeigt es im Vocabular Balzacs, das sich aus allen Fach- und Dichtersprachen, ja selbst dem Argot, bereichert, und das nicht bloss im Dienste des Darzustellenden steht, sondern zuweilen rein selbstzweckhafte Wortfülle ist, deren blosses Aufrufen schon einen wesentlichen Teil des künstlerischen Prozesses bedeutet.

Es geht aber nicht nur darum, diese rauschhaft polyphone Sprach- und Bildwelt immer eindrücklicher zu schildern, der Autor sucht vielmehr auch die in ihr waltende Idee aufzuspüren. Der Gedanke der Enzyklopädie lebt hier, zum erstenmal auf den Roman übertragen, wieder auf. Es lebt der mystische Einheitsgedanke, den die Zoologie und Biologie des 18. und 19. Jahrhunderts in das Denken der Zeit hineingetragen hat, zum Mythos gewandelt fort. Alle erscheinenden Arten sind Differenzierungen eines einzigen Urwesens. Zwischen allen Ordnungen des Lebens — z. B. zwischen Tier- und Gesellschaftsbereich — herrschen daher enge und vielschichtige Analogien.

Balzacs mystischer Totalitätsidee konnte aber als künstlerische Anschauungskategorie nur die Vielheit entsprechen. Nur ein einziges Beispiel, wie diese Zusammenhänge sich ausdrücken, sei hier angeführt: Balzacs wuchernde Verwendung der Metapher. Hugo Friedrich sagt zusammenfassend dazu: «Ist aber alles aus der Ureinheit der kosmischen Kraft entsprungen und weist auf sie zurück, so ist auch alles mit allem verbunden und verwandt, also alles mit allem in einem Analogiezusammenhang und darum vergleichbar. Zwar ist das Sehen in Analogien das ursprünglich poetische Sehen, wo das scheinbar Uneigentliche, die Metapher, das poetisch Eigentliche und Erschliessende wird. Aber die Hemmungslosigkeit der Balzacschen Metaphorik entspringt nicht nur der poetischen, sondern der von ihm betonten sachlichen Vergleichbarkeit von allem mit allem. In dieser kosmologischen Sinngebung der Balzacschen Metaphorik kündigen sich die Neigungen des künftigen Symbolismus an.»

Aus der ersten Ureinheit des Daseins ergibt sich auch Balzacs Bezug zur Dingwelt. Die Erfassung jeder Spielart im gleichsam «zoologischen» System der Gesellschaft hat für ihn ausdrücklich auch eine Erfassung der Dinge zu sein, mit denen der Einzelne in Berührung kommt. Balzac ist nicht Realist in dem Sinne, dass hier die Gegenstände in ihrem blossen Sosein, ohne Bezug auf irgendein Menschliches rein ausgesagt würden. Im Gegenteil: «Er lebt, wie seine Gestalten, in einer intimen Vertraulichkeit zur Dingwelt. Für ihn ist das Ding ein Teil der menschlichen Physiognomie selbst... Und vor allem: sie (die Dinge) kreisen in der Wärme des Menschlichen, sie sind nicht ausser ihm; sie sprechen das Gemüt auch dort an, wo sie Zeugnisse von Zerfall und Zerstörung sind.»

«Zerfall und Zerstörung» des menschlichen Schicksals: in ihrer Gestaltung springt das Verhalten des Dichters zur Wirklichkeit hervor, kündet sich in allen Spielarten der Gegensatz des Menschlichen zu seiner Zeit und zur Gesellschaft. In den grossen Balzacschen Visionen der Vernichtung wird die kapitalistische und technisierte Form der Epoche zum Mythos eines teuflischen Fatums überhöht, denen die Leidenschaft des Einzelnen sich umsonst widersetzt. In ihnen steigern sich alle Willens- und Abwehrkräfte des Menschen zu ihrer gewaltigen Wucht und ergeben jene symphonischen Höhepunkte der «infernalischen Poesie», als welche Friedrich die *Comédie humaine* schildert.

Doch darüber darf nicht vergessen werden, dass hier jedes Untergehen des Menschen zugleich auch eine pathetische Anklage ist gegen die Verhältnisse, in die er, und mit ihm der Dichter, hineingestellt wurde.

* * *

Erst mit *Flaubert* erfüllt sich das, was man zu Recht den reinen Realismus nennen kann. Hier wird der allgemeine Widerstandscharakter, der die Gegenstände im weitesten Sinn zu Gegen-ständen macht, zu Widersachern des Menschen, überall gestaltet: im Gegensatz zu Balzac, aber in enger Analogie zu Stendhal. Das Schicksal der Menschen ist jedoch nicht mehr wie bei diesem «eine Auseinandersetzung zwischen wollendem Ich und widerstehender Lage, sondern es ist ein Hereinbrechen von Situationen über eine Seele, die diese Situationen nicht gewollt hat, die überhaupt nicht gewollt hat».

Der Pessimismus des 19. Jahrhunderts hat seinen Tiefpunkt erreicht. «Der Fatalismus, der im Gefolge der Revolution über die Gemüter gekommen war, hat endgültig das Ganze der Lebensbewertung ergriffen.» In *St. Julien l'Hospitalier* ist die Zwanghaftigkeit des Fatums endlich geradewegs zum Motiv der Erzählung geworden.

Der widersächliche Wirklichkeitsbegriff wird bei Flaubert zum grossen epischen Weltbild ausgestaltet. Bis hinein in die Struktur der Szenen und Sätze können die Spiegelungen der absoluten Nichtübereinstimmung von allem und jedem verfolgt werden. Dem geht Hugo Friedrich nach, wie er überhaupt sich mehr als in den vorangegangenen Kapiteln der Romantechnik, Struktur und Sprache zuwendet.

Tiefer geht bei Flaubert der Ekel vor der Zeit, erbitterter sind Hass und Leiden an der Entseelung und Banalisierung des Lebens, als bei seinen Vorgängern. Um die weltanschauliche Verzweiflung zu entgiften, bleibt nur die Forderung nach rücksichtslosester Erkenntnis — wodurch Flaubert zu einem ersten Höhepunkt in der Verwissenschaftlichung des Romans wird. Und es bleibt vor allem der Wille zur absoluten schriftstellerischen Vollkommenheit:

H. Friedrich zeigt des Dichters unermüdliche Arbeit gegen die eigene, tief romantische Neigung — zum Exotischen, zur Bildschwelgerei, zum Sentimentalen sogar — bis zu jener absolut kühlen Aussage, die wir bei Flaubert bewundern, worin alle Affekte getilgt, alle Elemente der Phantasie einer vollständigen Ernüchterung gewichen sind. Er gibt eine lehrreiche Darstellung der Stilmittel, die man als «erlebte Rede» und «objektivierte Poesie» bezeichnet und in denen es sich darum handelt, die Gestalten und Dinge in absoluter Loslösung vom Ich des Dichters leben und handeln zu lassen. Auch Flauberts Austilgung jeder begrifflichen Aussage, ihre Auflösung in geradezu beklemmend stumme, kommentarlose Bilder und Gebärden sind ein Weg, auf dem alles eigene Meinen und Fühlen stilistisch überwunden wird.

In all den vielen Elementen, die Friedrich als feinfühlender und gewandter Stilistiker aufspürt, ist Stil — die Schönheit, der Rhyth-

mus der Sprache — nicht mehr ein Selbstzweck oder gar ein Versuch des Dichters, die Wirklichkeit zu harmonisieren. Er ist vielmehr d e r objektive Bezug selber, den Flaubert sich der Wirklichkeit gegenüber abverlangt. Er ist die einzig mögliche Optik, nach welcher das, was hier Wirklichkeit heisst, rein erschaut werden kann. «Stil ist aber auf dieser Höhe des Anspruchs die fortgesetzte Bewältigung des Widerstehenden in der reinen Erkenntnis und Aussage. Das Moment der Schönheit ... ist ... der Ausweis, dass die Aussage ‚rein', das heisst nicht mehr vom Ekel und Hass durchsetzt, sondern völlig der Knetung durch die klanglichen und rhythmischen Formbedürfnisse der Sprache freigegeben ist.»

Von hier entspringt auch ein Licht auf den fast gesetzmässig sich ablösenden Wechsel zwischen «orientalischen» und «modernen» Stoffen in Flauberts Produktion, der bis anhin vorwiegend als ein immer wieder notwendiges Sich-Ausleben des Dichters im rauschend exotischen Vorwand gedeutet worden war. H. Friedrich stellt solchem eine weit einleuchtendere Auslegung gegenüber: «Der Anstoss zu dieser Wahl geht gewiss von seiner Faszinierung durch Exotisches aus, — dafür gibt es hinreichend Belege in seiner Korrespondenz. Aber erlaubt hat er sich die Verwertung des exotischen Bildes darum, weil in diesem alle Gegenwartssensation ausgetilgt ist, und weil der Hass auf die aktuelle Welt schweigt, der den in dieser disziplinierten Kunst gesuchten Akt der Entselbstung und Reinigung erschwert.»

Freilich müsste hier wohl noch weiter gefragt werden. H. Friedrich hat uns gerade den Widerstandscharakter von allem und jedem in Flauberts Welt überzeugend nahegelegt: Widerständlichkeit aller Dinge und Räume gegen den Menschen; Widerständlichkeit in des Dichters Arbeitsweise, wo alle Schöpfung entgegen einem Ursprünglichen und Spontanen entsteht. So kann auch kaum mehr übersehen werden, dass Flauberts Sprache ihre Spannung, ihre eigentümlich erfüllte Stummheit, ihre Rhythmen daraus gewinnt, dass in ihr immer gerade diese ihr entgegenstehenden Leidenschaften verbrannt und umgesetzt werden. Es fällt daher schwer, einzusehen, dass Flaubert, um dem Widerstand auszuweichen, sich dem Orientalischen zugewendet haben soll, da er doch um dieser Sprache willen das Widerstehende braucht. Näher würde die Erwägung liegen, ob ihn hier nicht eine andere Art der Widersachlichkeit anzog. Es musste ihn locken, sich der «Romantik» dieser Themen zu stellen; denn da diese eine im Äusseren beheimatete Figur seiner eingeborenen Romantik sind, wird schliesslich wieder eine Art der Selbstüberwindung geleistet, wenn es gelingt, die phantasiebetonte Vorlage als gleichsam exakten Gegenstand zu bannen. Man könnte übrigens nicht tref-

fender von dieser objektivierenden Verwandlung sprechen, als H. Friedrich selber es tut: «Die grossen Gebetshymnen der *Salammbô* beispielsweise, oder die Reden des Buddha in der *Tentation* sind nicht unmittelbare Entladungen eines bildtrunkenen Autors, sie sind Erregungsweisen der dargestellten Gestalten, als solche aber Gegenstand einer höchsten, auf Rhythmus und Wortwahl gerichteten rhetorischen Aufmerksamkeit, die den Fluss der Verzückung zu sakralen Akkorden hemmt.»

* * *

Es ist spannend zu sehen, wie, je mehr sich das Buch in Flaubert vertieft, sich auch das Bild der vorangehenden Realisten verwandelt. H. Friedrich nimmt sich immer wieder die Mühe, bei den einzelnen Stationen, die der Roman auf seiner zum absoluten Fatalismus absinkenden Bahn durchläuft, auch frühere Durchgangspunkte vergleichsweise aufzurufen. Stendhal wird noch mehr ins 18. Jahrhundert hineingedrängt, die Dinge und Räume Balzacs strömen noch mehr Menschennähe aus, im Augenblick, wo die ungetrübte Banalität und eiskalte Dingwelt eines Flaubert am Horizonte der Betrachtung aufsteigt. Der optische Wandel dieser Seiten aber ist so nur Abbild des Wandels, der sich in der Anschauung der grossen Realisten zur Zeit der Wende zum Realismus ebenfalls abspielte.

Gerda Zeltner.

GLOSSE

FRANZ KAFKA: GIBS AUF!

Es war sehr früh am Morgen, die Strassen rein und leer, ich ging zum Bahnhof. Als ich eine Turmuhr mit meiner Uhr verglich, sah ich, dass es schon viel später war, als ich geglaubt hatte, ich musste mich sehr beeilen, der Schrecken über diese Entdeckung liess mich im Weg unsicher werden, ich kannte mich in dieser Stadt noch nicht sehr gut aus, glücklicherweise war ein Schutzmann in der Nähe, ich lief zu ihm und fragte ihn atemlos nach dem Weg. Er lächelte und sagte: «Von mir willst du den Weg erfahren?» «Ja», sagte ich, «da ich ihn selbst nicht finden kann.» «Gibs auf, gibs auf», sagte er und wandte sich mit einem grossen Schwunge ab, so wie Leute, die mit ihrem Lachen allein sein wollen.

Diese selbständige Erzählung von anekdotischer Kürze ergreift uns in ähnlicher Weise, wie Kafkas grosse Werke, und sie ist auch inhaltlich wie formal eine Art Modell der längeren Erzählungen. H. Politzer hat in dem Sammelwerk *The Kafka Problem* (hg. von A. Flores, New York 1946) auf die gemeinsamen inhaltlichen Züge hingewiesen: die Traumsituation, das von Anfang an Hineingeworfensein in eine absurde Welt, in der es unnütz ist, nach einem Sinn zu fragen u. a. m. Noch wichtiger ist vielleicht, dass die Erzählung morphologisch, besonders im Hinblick auf die Zeit, einen Typus verkörpert, dem auch die meisten andern Werke angehören.

Im Mittelpunkt steht eine abnormale, «unordentliche», gestörte Situation, wo es «so nicht weitergehen kann», wo unbedingt etwas geschehen muss, um die Ordnung wieder herzustellen, die Dinge wieder ins Reine zu bringen. Diese Situation ist hier das Verspätetsein; in andern Werken ist es: der zum Käfer gewordene Mensch *(Die Verwandlung)*, der Mensch, der als Brücke dient *(Die Brücke)*, an dem der Geier frisst *(Der Geier)*, der Mensch, der einen Ruf empfangen hat, ihm aber noch nicht gefolgt ist *(Das Schloss, Ein Landarzt)*, der Angeklagte im hängigen Prozess *(Der Prozess, In der Strafkolonie)*.

Wo uns eine solche gestörte Situation erzählt wird, erwarten wir normalerweise drei Etappen des Berichtes: Zustand des Gleichgewichtes und Störung, gestörter Zustand, Wiederherstellung des Gleichgewichtes und Ruhezustand. Wir möchten also auch hören, wie es kam, dass der Mann sich verspätete, und, wie sich die Spannung löste — ob er den Zug noch erreicht, ob er ihn versäumt und dadurch seine Stelle verliert, ist uns nicht so wichtig, wenn nur die Spannung so oder so beendet wird.

Kafka aber verschweigt uns in der Regel die erste und die dritte

Etappe und lässt uns nur den Zustand des gestörten Gleichgewichtes gegenwärtig werden. Im Augenblick, wo die Erzählung einsetzt, ist die Unordnung schon da. Weder wird uns der vorausgehende Ruhezustand vorgeführt noch die Störung; beides wird in allen genannten Erzählungen vor den Beginn des erzählten Stückes verwiesen (man beachte das häufige Plusquamperfekt am Anfang von Kafkas Erzählungen). Auch die Lösung, der Übergang in den Gleichgewichtszustand, wird nie Gegenwart, da die Erzählungen vorher fragmentarisch abbrechen, zuweilen mit einem sinnlosen Tod des Helden, seltener, wie hier, mit einer gewissen Pointe. Die Lösung bleibt also schlechthin zukünftig, ebenso, wie die Störung als etwas schlechthin Vergangenes dargestellt wird. Was uns erzählt wird, ist eine «Gegenwart» des Helden, die in Wirklichkeit keine ist, da alles, was er tut und womit er sich quält, wegen des schlechthin Vergangenen und um des schlechthin Zukünftigen willen geschieht. Er rennt gleichsam von der Vergangenheit zur Zukunft, an der Gegenwart vorbei — seine Hast kommt auch in den atemlos fliegenden langen Sätzen zum Ausdruck. Vergangenheit und Zukunft haben also im Bewusstsein des Helden die Gegenwart «aufgefressen» oder, allgemeiner: das Nichtseiende hat das Seiende verdrängt. Daher das Schaudern des Lesers: Kältegefühl in der Nähe des Nichts!

Kafkas Frauengestalten sind im Hinblick auf die Zeit gegensätzliche Folien für den Helden: die Frau des Gerichtsdieners, ebenso Leni *(Prozess)* gehören dem, der jeweils da ist, Frieda *(Schloss)* steht dem Planen K.s fremd gegenüber, Samsas Schwester putzt sich, kaum ist der tote Bruder weg *(Verwandlung)*; andere Frauen spielen mit den Fingern der Redner, die sich für eine künftige Reform einsetzen *(Strafkolonie)* oder bauen Papierschiffchen aus wichtigen — Vergangenheit und Zukunft verbindenden — Akten *(Schloss)*. Sie alle «haben» nur Gegenwart, kennen nur das Seiende. Zwar sind sie weder vollkommen noch sehr glücklich; aber doch vom Helden aus gesehen beneidenswert; auch stehen sie der geheimnisvollen Mitte nahe, um die alles kreist, dem Schloss, dem Gerichtshof, dem Kommandanten der Strafkolonie, erreichen also gerade das, was dem Helden verschlossen bleibt.

Der durch Vergangenheit und Zukunft seiner Gegenwart, durch das Nichtseiende des Seienden beraubte Mensch scheint mithin eines der wesentlichsten Themen Kafkas. Das Privileg des Menschen vor den andern Lebewesen: sich bewusst mit dem Nichtseienden zu beschäftigen, ist in Kafkas Welt nicht nur kein Privileg, sondern ein Fluch. Die spezifische Differenz des Menschen erhält bei ihm, ähnlich wie bei Rilke, ein negatives Vorzeichen; «umgekehrten Humanismus» möchte man diese Weltanschauung nennen. E. L.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN SPRACH- u. STILGESCHICHTE
herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger

Nr. 1
Hannes Maeder
Versuch über den Zusammenhang von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte
128 Seiten, broschiert Fr. 5.—

Nr. 2
Elisabeth Spörri
Der Cherubinische Wandersmann als Kunstwerk
154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

Nr. 3
Hans Peter Jaeger
Hölderlin – Novalis / Grenzen der Sprache
136 Seiten, broschiert Fr. 4.50

Nr. 4
Erwin Kobel
Untersuchungen zum gelebten Raum in der mittelhochdeutschen Dichtung
154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

Während die Interpretation der gelebten Zeit den Zugang zum innersten Wesen der neuhochdeutschen Dichtung erschliesst, versagen sich die mittelhochdeutschen Sprachwerke solchem Vorgehen. Hier gilt es, den Raum als Einbildungskraft des Dichters aufzusuchen. Die epische, lyrische und mystische Dichtung des Mittelalters zeigt sich dann in einem durchgehenden Sinngefüge, indem das Räumliche sich von leiblicher Mächtigkeit magischer Herkunft allmählich zur rationalen Abstraktion seiner Dreidimensionalität gestaltet und damit die perspektivische Welt der Neuzeit ermöglicht. In dem Bemühen, Grundstrukturen des Daseins aufzuweisen, ist die Abhandlung ein Beitrag zur phänomenologischen Anthropologie.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Werke von Emil Staiger

Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

Erweiterte zweite Auflage. 160 Seiten in Leinen Fr. 13.50. Hölderlin: Drei Oden; Jean Paul: Titan; Kleist: Das Bettelweib von Locarno; Goethe: Sommernacht; Goethe: Novelle; Grillparzer: König Ottokars Glück und Ende; Stifter; Nachsommer; C. F. Meyer: Die tote Liebe; Hofmannsthal: Der Schwierige.

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten in Leinen Fr. 11.50.

Musik und Dichtung

J. S. Bach und die Orgel, Glucks Bühnenkunst, Goethe und Mozart, Deutsche Romantik in Dichtung und Musik, Betrachtungen zum „Rosenkavalier", Othmar Schoeck, Arthur Honegger.

Griechische Epigramme

Der griechische Text mit Einleitung und Uebersetzung. 80 Seiten in Leinen Fr. 6.50.

Sophokles · Tragödien

Neu ins Deutsche übertragen von Emil Staiger. 504 Seiten in Leinen Fr. 14.—

Deutsche Gedichte

aus vier Jahrhunderten, ausgewählt von Emil Staiger und Martin Hürlimann. Zweite erweiterte Auflage. 480 Seiten in Leinen Fr. 14.—.

Gedanken von Jeremias Gotthelf

Ausgewählt von Emil Staiger. 92 Seiten, Pappband Fr. 2.50.

Friedrich Hölderlin · Werke

in zwei Bänden. Band I: Gedichte mit einer Einleitung von Emil Staiger. 456 Seiten. Band II: Hyperion, Empedokles, Aufsätze. 424 Seiten. Jeder Band in Leinen Fr. 12.—, zusammen Fr. 22.—.

ATLANTIS VERLAG